Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

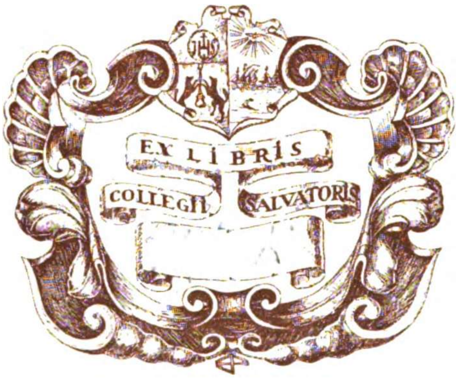
+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

Stanford University Libraries
3 6105 026 200 563



EX LIBRIS
COLLEGII SALVATORIS

Digitized

100

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

LA PINTURA
Y LA ESCULTURA
EN ARGENTINA

OBRAS PUBLICADAS

RELACIONES LITERARIAS HISPANO AMERICANAS.—(Imprenta de Juan Pueyo, Madrid, 1923).

RECODOS EN EL SENDERO.—(Casa impresora Excelsior, París, 1926.—M. Gleizer, Buenos Aires).

URBANIZACIÓN DE BUENOS AIRES, *con 9 ilustraciones.*—(Casa impresora «Les Nouvelles Editions», París, 1927.—M. Gleizer, Buenos Aires).

LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN ARGENTINA (*Precursores e iniciadores*)* —1783-1894.—Con 145 ilustraciones. (Edición del autor. Impresa en los talleres de «Le Livre Libre», Paris, 1933).

A PUBLICARSE EN BREVE:

LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN ARGENTINA (*Su desenvolvimiento. Las instituciones de bellas artes*)**—1895-1910.—(Profusamente ilustrada).

A
LA NOBLE MEMORIA
DE LOS PRECURSORES
DE ALLENDE LOS MARES,
A LA
DE LOS ARGENTINOS
QUE CULTIVARON LA SEMILLA DEL ARTE
EN TIEMPOS ACIAGOS,
HASTA QUE LA ENDEBLE PLANTA
PUDO ACLIMATARSE.

⁂

EDUARDO SCHIAFFINO

La pintura y la escultura en Argentina

* * *

(1783-1894)

EDICIÓN DEL AUTOR
BUENOS AIRES
—
MCMXXXIII

Este Libro
Pertenece a
VICENTE
GESUALDO
Buenos Aires

N6630
S4
4
v.1

SE HAN IMPRESO DE ESTA OBRA:

200 EJEMPLARES NUMERADOS EN ROJO.
500 EJEMPLARES NUMERADOS EN NEGRO.

Ejemplar N.° 144

Diríjanse los pedidos al Representante del autor: Prof. Conrado Chizzolini Desenbrunner 1.018, calle Avelino Diaz, Buenos Aires.

*Es propiedad del autor.
Queda hecho el depósito que
ordena la ley.*

PREFACIO

Con excepción de México y del Perú, en donde España impuso su concepto occidental del Arte al concepto artístico de los nativos, y si descontamos Quito y Nueva Granada, únicas regiones frecuentadas en los siglos XVII y XVIII por artistas españoles, las otras comarcas fueron abandonadas a sí mismas, hasta que en el XIX llegó la hora tardía de los viajeros accidentales, los dibujantes etnógrafos, algunos extraviados pintores europeos de retratos, ante cuyos raros ejemplos hubo de reaccionar la mente americana.

Tal ha sido el origen del arte Argentino, y el presente volumen pone de relieve una modalidad que nos es propia, aunque acaso se aplique a otras naciones hermanas que fueron por igual desvalidas.

Este libro aborda un estudio que aquí no ha sido cultivado. Iniciado por nosotros en 1883 en *El Diario*, ampliado en la revista *La Biblioteca* (1896)—donde no pudo explayarse por falta de libertad—, desenvuelto después en el volumen de *La Nación* del Centenario (1910), puede decirse que aquella tentativa no fué ni siquiera secundada. La única veleidad surgida desde entonces dió lugar a la aparición de un pequeño *Manual* (1922), esbozo de diccionario de artistas argentinos, o vinculados a nuestro medio, escrito sin el reposo que exige, para ser útil e inspirar confianza, esta clase de estudios o de contribuciones históricas (1).

En las demás naciones sud americanas estas investigaciones también son recientes, pero ya existen obras valiosas de carácter histórico, profusamente ilustradas, como las del historiador quiteño Don José Gabriel Navarro: *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador* (1925) y *la Escultura en el Ecuador* (1930); el magnífico volumen de Don Roberto Pizano, historiador colombiano: *Gregorio Vásquez y los Figueroa* (1926); la obra de Argeu Guimaraes, Catedrático de historia en la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro: *Historia das Artes plásticas no Brasil;* o aquella, que tampoco hemos podido examinar sino en parte, por hallarse ya agotada, del distinguido pintor e historiador peruano Don F. Cossío del Pomar: *La pintura en el Cuzco.*

En ninguna parte son más necesarias esta clase de obras, para salvar del olvido el aporte desinteresado de precursores a veces ilustres, cuyo singular destino de *pionneers* extranjeros en país de adopción, hace que se les ignore en el suyo propio, por haberse expatriado y producido fuera sus mejores obras; para poner en evidencia la contribución a menudo interesante, siempre meritoria, a veces heroica, de los primeros cultores del arte nacional, de los que lucharon oscuramente por trazar el surco en un suelo ingrato; los que se afanaron por abrir al arte los ojos de las nuevas generaciones siempre inclinadas a ignorar precursores, a negar sus guías espirituales, con ese afán juvenil de creerse nuncios de una nueva era.

En 1930 se publicó en París el último volumen de *l'Histoire de l'Art,* la obra monumental dirigida por André Michel, en donde aparece por primera vez un resumen del arte Americano. La síntesis referente a los Estados Unidos es muy completa, así como también la que se refiere a México. Pero a la Argentina, M. Gillet, el eminente historiador, no por falta de voluntad, sino de información, apenas le dedica párrafos aislados, no sólo insuficientes, sino basados a veces en datos equivocados. La culpa no es suya, sino de nuestros «editores», que aguardan aún a que los autores nacionales, además de proporcionar el texto y las ilustraciones, costeen ellos mismos las ediciones de sus obras, y naturalmente es imposible.

---

(1) DON JOSÉ M. LOZANO MOUJAN: *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura.* Posteriormente, en 1928, ha publicado *Figuras del Arte Argentino,* en donde el joven autor estudia el grupo de artistas postrer venidos, y revela oportuno progreso en todos sentidos.

Este volumen, precedido de una breve síntesis del arte precolombiano y colonial, abraza el período inicial de lucha lenta y abnegada por la preparación del medio, en una región abandonada a sus propias fuerzas: implantación de la enseñanza elemental; contribución accidental de artistas extranjeros migradores en el retrato individual y las escenas de costumbres, pero trascendental para nosotros, en cuanto a revelación de un mundo desconocido; formación espontánea de profesionales argentinos en Europa; propaganda periodística cultural; brega por la existencia del artista profesional, contrariada artificialmente; contacto con el público, mediante la exposición periódica; la enseñanza particular, único medio material de vida para el artista.

Esta obra se publica en forma tipográfica adecuada, gracias a la liberalidad del señor Presidente Don Marcelo T. de Alvear, que en su ilustrado Gobierno le prestó su alto y decidido apoyo.

Vaya también nuestro sincero agradecimiento, por la ayuda que nos han prestado: al Museo Histórico Nacional, al Museo Municipal, al Museo de Bellas Artes de La Plata, al Museo Histórico de Luján, al Museo Isaac Fernández Blanco, a la Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales; al Prof. Conrado Chizzolini

Desenbrunner, a Don Antonio Pessina; al malogrado historiador colombiano Don Roberto Pizano, Director General de Bellas Artes de Colombia; al historiador peruano Don F. Cossío del Pomar; a Don Alfonso Reyes, Embajador de México; a los coleccionistas argentinos Don Alejo González Garaño, Doña María Güiraldes de Guerrico, Doña Emma S. R. de Rodríguez de la Torre, Doctor Ramón J. Cárcano, Doctor D. Francisco Uriburu, Don Matías Errazuriz, Doctor Luis García Lawson, Don Emile Lernoud, Doctor Francisco Llobet, Don Antonio Santamarina, Don Lorenzo Pellerano; al Doctor Carlos Ybarguren, al Ing. D. Benito J. Carrasco, a la Nordiska Kompaniet; al Prof. Louis Hourticq, del Instituto de Francia; al Senador Emile Mir; al Sr. C. Renard, Alcalde de Lorris; a los Prof. A. M. Commanducci, Giorgio Nicodemi, de Milán, y Lucilo Ambruzzi, de Turín; a las Sras. Marguerite Naudin, Moreau y Dague, sobrinas de Jean L. Pallière.

E. S.

⁂

Nota.—La mayor parte de las fotografías, que se publican en este volumen, han sido ejecutadas por Bixio & Castiglioni (Buenos Aires).

INTRODUCCIÓN

Aun cuando este libro sólo aspira a trazar los modestos orígenes, y el desenvolvimiento de la pintura y la escultura en Argentina, se hace necesario informar rápidamente al lector del estado general del arte en América, para relacionar su tardía y contrariada aparición entre nosotros, y situarla en la época, así como en el grupo de las naciones hermanas. Y por breve y sintético que sea este resumen, no sería posible prescindir de la obligada referencia a Tihuanacu, al Cuzco y a México, los tres grandes núcleos de arte precolombiano, cuya lamentada devastación y prematura ruina, si bien no permite apreciar debidamente el grandioso resultado alcanzado, por lo menos atestigua que aquellas viejas civilizaciones habían evolucionado noblemente, y florecido al par de las que afirman en la historia la inteligencia y el sentido estético de los pueblos.

El relato de los viajeros, la copia fotográfica, los calcos en yeso de los museos, han popularizado las moles arquitectónicas obra de los Mayas, de los Toltecas y de los Aztecas, evocadoras del remoto Egipto, que son la gloria mexicana de Palenque, de Yucatán, al norte del Continente; las de Tihuanacu y Cuzco, que atestiguan la grandeza del arte autóctono en el antiguo Perú.

Hay allí reminiscentes aires de familia, no sólo con el Egipto, sino también y mayormente con el estilo Indo-Chino del Cambodge.

Antiguo Perú: Hace ya cincuenta años que el distinguido arqueólogo y etnógrafo francés Charles Wiener, en misión del Ministerio de Instrucción Pública de Francia, realizó un interesante viaje de exploración en las desoladas regiones montañosas del Perú (¹) y Bolivia, que en remotos siglos, vieron nacer, florecer y agostarse esa grandiosa civilización, cuyos últimos representantes, los Incas, eran los dueños del suelo, cuando la Conquista española acabó de acelerar su adelantada ruina.

A través de las elocuentes páginas de Wiener, de un interés sostenido, a veces palpitante, ilustradas por numerosos croquis tomados por el autor, se asiste a la evocación de un pasado formidable, atestiguado por los más notables ejemplos de arquitectura militar, cuya sabia construcción, su distribución estratégica dominando costas, valles y ríos, su imponente masa, son reveladoras de una organización político guerrera tan inteligente y eficaz, como no las tuvieron mejores los estados más poderosos. Tal la fortaleza marítima y amurallada de Paramonga, formando cuerpo con un picacho rocoso, que domina la costa como el nido de piedra del cóndor americano.

Palacios enormes y suntuosos como el Gran Chimu, cuyas murallas, primorosamente labradas, preludian al genio decorativo de Tihuanacu, que se cierne con las alas abiertas en la célebre puerta dedicada al Sol.

Al Este de Trujillo, dice Wiener:

> «...se alzan la huaca del Sol y la huaca de la Luna, pirámides imponentes y mejor conservadas que las ruinas de los viejos palacios. Cuando se hace mentalmente un trabajo de reconstitución de esta antigua ciudad; cuando se sueña en ese maravilloso pasado, en los príncipes poderosos que lo edificaron, en el pueblo activo, que, bajo una dirección inteligente y sabia, ha creado ese vasto conjunto de construcciones y de culturas, se cree ser juguete de una pesadilla. Qué es, en comparación, el cuadro actual con esos mulateros de aire estúpido, esos burreros negros, esas mulatas vendedoras que pasan indolentemente por esa calle

---

(¹) Ch. Wiener: *Perou et Bolivie*, Paris, 1880.

llamada real, en medio de vestigios de una residencia verdaderamente regia? Uno se pregunta sorprendido en nombre de qué principio de grandeza, de fuerza o de civilización, un mundo tan mezquino, tan pobre, tan pequeño, ha reemplazado la fecunda actividad de pueblos aniquilados porque fueron juzgados y condenados como bárbaros.

....

»La ciudad actual (Trujillo), fundada en 1535, ha sido derruída y barrida tres veces por los sacudimientos volcánicos, mientras los antiguos muros subsisten como testigos fieles de esos desastres sucesivos. Es que los Chimus conocían el verdadero arte de construir, que consiste en la subordinación del procedimiento arquitectural a las leyes especiales del medio.

»Pizarro había acercado su pueblo al río Moche, que alimentara la ciudad antigua, y sin embargo, como Trujillo seguía careciendo de agua, el terreno que rodea la ciudad moderna está menos cultivado que el de la vieja. Es que el indígena sabía canalizar el río, embalsar las aguas, regar los cultivos mejor que su dominador. Una ojeada sobre el plano de esta región muestra los asombrosos trabajos de irrigación que hacen allí circular las aguas con una lógica comparable al sistema de la circulación de la sangre en nuestras venas.»

Tihuanacu: Al llegar a Tihuanacu, a cuyas ruinas majestuosas asigna el explorador Wiener miles de años, moldea, mide y estudia las esculturas colosales, una de cuyas cabezas de ídolo que descansa sobre el suelo, en Collo-Collo, entre Tihuanacu y la Paz, mide un metro y treinta y siete centímetros, y dice:

«Esta región extraordinaria, que conserva los recuerdos tal vez los más artísticos del cincel americano: bajo relieves, estatuas, trozos labrados de edificios, presenta a mis ojos un conjunto verdaderamente maravilloso para cerrar el registro de las antigüedades peruanas, registro que yo había abierto desde mi llegada a Ancon, y que iba a cerrar por Tihuanacu y Copacabana.»

El arqueólogo alemán Prof. Posnansky, hace ya más de veinte años que estudia las célebres ruinas de Tihuanacu y les atribuye una antigüedad trece veces milenaria, la más remota en el Continente. Considera que Tihuanacu es el centro de irradiación de la cultura americana, que sus ondas de influencia son perceptibles por el Norte hasta el territorio de Arizona, en Estados Unidos, y por el Sur hasta los valles Calchaquíes de Argentina.

Infortunadamente, allí también el Conquistador codicioso, secundado por el monje intolerante, no se contenta con someter un pueblo desarmado y pacífico, con trocar su independencia por la esclavitud; quiere también suplantar sus dioses por otros dioses, y destruye por el martillo y por el fuego toda imagen labrada o pintada, librándola maliciosamente al exterminio como representación del demonio.

Asi perece la escultura y la pintura, de la que no queda sino informes rastros. La arquitectura, más sólida y resistente, requiere para su desaparición completa, la acción mancomunada del cataclismo telúrico, de la lluvia y el viento milenario, y sobre todo, del furor y la incuria de los hombres. Por todas esas fases y vicisitudes hubieron de pasar las ruinas de Tihuanacu.

> «Cieza de León, en 1540, alcanza todavia en pie grandes murallas y paredes, cuyos vestigios sólo puede hoy constatar el arqueólogo por el levantamiento de planos topográficos (1).»

Con esas piedras labradas se construye la iglesia vecina, las casas de los habitantes. Durante años los materiales preciosos son transportados por vagones enteros a la ciudad de La Paz, para utilizarlos en la construcción de edificios (2).

El Padre Joseph de Arriaga, en su *Extirpación de la Idolatría en el Pirú* (3), enumera centenares de ídolos, miles de imágenes destruídas, y dice:

> «Todo lo que se puede quemar se quema luego, lo demás se hace pedazos.»

El único trozo de conjunto que publica el eminente arqueólogo, en el primer tomo del hermoso libro que citamos, es el que se denomina «Puerta del Sol».

Esta Puerta, de reducidas proporciones, no es un motivo de arquitectura, sino de ornato, y en tal concepto es un precioso modelo de decoración estilizada, que no se aparta de las más felices normas consagradas, y basta y sobra para atestiguar el genio artístico de Tihuanacu. No se parece a nada de lo que conocemos; y sin embargo, evoca lejanas, diversas, contradictorias reminiscencias: el célebre friso de los arqueros de Susa, algunas de las más sobrias decoraciones mexicanas, ciertos paneles de azulejos en la iglesia conventual de Santa Paula, en Sevilla, si fueran tratados en claroscuro, los revestimientos murales en cuero de Córdoba, que los moros llaman guadamaciles, si tampoco fueran coloridos.

---

(1) Prof. POSNANSKY: *Una Metrópoli prehistórica en Sud América*, pág. 75.

(2) Ibid.

(3) Lima, 1621.- Ibid.

Encima de la puerta, formando centro, la imagen humanizada del padre Sol. Lejos estamos del canon Vinciano de las siete cabezas, como proporción del cuerpo humano. Para el voluntarioso artífice de Tihuanacu, tiene apenas dos, pero el consumado artista conoce el valor estético, persuasivo, de la repetición del gesto, de idéntica actitud, de igual sonido, para decirlo de una vez: el valor musical del estribillo. El arte egipcio sacerdotal y solemne podría darnos al respecto muchos ejemplos; hemos evocado también el friso procesional de los arqueros de Susa; podríamos aludir al admirable gesto decorativo de los tres clarines escalonados de Puvis, en su fresco de Charles Martel en el sitio de Poitiers; a los herreros de Rafaëlli, que estiran paralelamente el brazo y se inclinan para asir a un tiempo el vaso de vino que tienen por delante, pues la repetición idéntica de un gesto tan simple contiene virtualmente tal valor de afirmación, que ennoblece el más sencillo de los actos; y pasando del mimetismo de la acción a la repetición del sonido, el *never more* el lúgubre estribillo que modula el cuervo de Poe, pertenece al mismo orden estético que la triple hilera de reyes alados, plegando la rodilla a los dos lados del Sol, en signo de adoración y vasallaje. En tres filas superpuestas, veinticuatro magnates portacetros se arrodillan mirando a la derecha, afrontados por otros veinticuatro reyes, idénticos, que miran a la izquierda, a la sobre puerta donde fulgura el Sol, cuyos dos brazos se extienden presentando el doble cetro a la adoración circunstante.

A primera vista las tres hileras de figuras en trance de arrodillarse son idénticas; pero, miradas atentamente, se advierte que los personajes repetidos en la segunda fila son cóndores humanizados, y que tampoco miran al horizonte como los reyes, sino hacia arriba, como si quisieran sugerir que los reyes de Tihuanacu están siempre al nivel del Sol y no necesitan alzar la cabeza para verlo, mientras que los cóndores, por más alto que remonten el vuelo, siempre están por debajo del astro.

Nos hemos detenido en la descripción de este notabilísimo alarde del arte decorativo de Tihuanacu, para dejar sentado hasta dónde pudo llegar el refinamiento artístico de los aborígenes, miles de años antes del descubrimiento de América, cuando estaban librados a sí mismos, sin ejemplos egipcios, o griegos, o romanos; y qué resultados hubiera podido alcanzar la cultura mundial, si los descubridores en vez de llegar en son de guerra contra pueblos indefensos, para esquilmarlos y borrarlos del libro de la Historia, hubieran sido capaces de inducirlos a colaborar con ellos, en una más levantada civilización común.

La notable y reciente Exposición de Arte Americano antiguo, que tuvo lugar en un pabellón del Louvre (¹), habrá servido más para su difusión y aprecio que las magníficas colecciones del Museo del Trocadero, poco conocidas y apreciadas, porque el espacio es breve para tanta profusión y la luz escasa. Las notas escritas a su respecto por notorios americanistas, y reunidas en preciosas publicaciones (²), nos servirán para variar el testimonio de admiración de los estudiosos con otras significativas referencias:

Cuzco: «El Perú es la tierra clásica del pasado (³). Los restos de la antigua civilización de los Incas están presentes por todas partes, tanto en la costa como en los Andes a 4.500 metros de altitud... Ora son los flancos de una montaña guarnecidos hasta el nivel de las nieves de terrazas fabricadas, reunidas por escalinatas, ora canalizaciones de agua talladas en la misma roca, caminos pavimentados que escalan gargantas, ruinas de caravanserrallos grandes como cuarteles, fortalezas de pesados bastiones que defienden algún pasaje estratégico.

....

«Sin embargo, es preciso penetrar en el corazón del antiguo imperio, para hallar mayor cantidad de recuerdos. En la capital de Cuzco, la ciudad española se ha superpuesto a la ciudad india: algunas calles permanecen lo mismo que en tiempo de los grandes emperadores, y sólo un techo de teja recuerda la lejana Europa.

....

(¹) París, mayo y junio de 1928.—Pabellón de Marsan.

(²) *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts: L'Art Précolombien.*—París, 1928. Catálogo de A. Métraux y Georges Henri Rivière.

(³) ALFRED MÉTRAUX: *Lo que queda de las grandes civilizaciones de América: L'Art Précolombien,* ya citado.

»La iglesia de Santo Domingo se alza sobre el basamento del templo del Sol y el altar mayor ocupa el mismo sitio de la estatua de oro del gran dios solar. Las monjas viven en el Convento de las vírgenes de Inti y las casas de los gobernadores han sido construidas con los escombros de los palacios imperiales.

»La supervivencia de tantos monumentos incásicos malgrado destrucciones sistemáticas, incendios y temblores de tierra, nada tiene de milagroso; se debe únicamente al genio arquitectónico de los antiguos peruanos: no eran escultores de gran talento, pero su pericia en labrar la piedra de construcción no ha sido igualada por pueblo alguno. Los muros de que se componen sus edificios son pesados y desnudos; su belleza reside en la perfección del ajuste. Se componen de bloques pulidos cual mármol y que se embuten los unos en los otros como los trozos de un inmenso juego de paciencia, y aunque ningún cemento los fije, su unión es tan perfecta que la hoja del cuchillo no penetra en los intersticios.

»La fortaleza de Sacsahuaman, que domina Cuzco, debería contarse entre las maravillas técnicas realizadas por el hombre. Está formada de un triple bastión de un kilómetro de largo que avanza en ángulos salientes y entrantes, compuestos de gigantescos bloques superpuestos, de los que algunos alcanzan casi cinco metros de altura. Malgrado su dimensión, están aserrados como piezas de madera y se embuten los unos en los otros, con tal regularidad, que dan la impresión de un telón pintado.»

Las artes menores, que son las más conocidas, como la cerámica, la orfebrería, los tejidos, abundan en ejemplares de una originalidad sorprendente.

«La arena ardiente ha conservado intactos los muertos y el mueblaje que los acompañaba (¹). Cada golpe de azada saca a la luz del día desecados cuerpos revestidos de sus mejores atavíos, con sus alimentos, sus objetos familiares. Los hombres conservan sus armas y sus instrumentos agrícolas; las mujeres, sus telares de bordar. Los tejidos, las plumas, las vasijas salen del suelo con la frescura y el color del día en que fueron sepultados y nada se nos esconde del aspecto exterior, ni de las artes de aquellos hombres, de quienes ignoramos la historia entera.»

Los vasos antropomorfos suelen ser numerosos y de todo punto notables, por el carácter fisonómico y la intensidad de vida; así el magistral *vaso-retrato* hallado en la costa del Perú (Colec. Jean Sauphar), de una caracterización individual y expresión más intensa que la que campea en obras análogas egipcias.

El rostro tatuado de un gran *Vaso* de Trujillo (Museo de Stuttgart), que parece un sensualísimo monje, esculpido con aviesa intención satírica en una gárgola gótica.

El nobilísimo perfil en barro cocido, semejante al del más her-

---

(¹) Ibid.—pág. 42-43.

moso paje imperial del séquito de Carlos V, hallado en Chicana (Colec. Gaffron, en Berlín) (¹).

El misterioso reino de las máscaras es, como en el Japón, inagotable. Las hay de serpentina, de obsidiana, de jadita, aquéllas tenebrosas de basalto negro, de diorita, de alabastro, o de barro cocido. Eran acaso retratos de los familiares? rostros de antepasados, de hermanos, de amigos, o de amantes, que presidían colgados del muro a los incidentes de la vida diaria? Los unos están vivos y dotados de una vida imperecedera; otros, dormidos; hay uno como recién muerto, filtrando entre los párpados rasgados la última mirada, mientras la mandíbula cede a la inercia mortal y el labio se contrae, dejando ver una hilera de vampíricos dientes aguzados con lima. Es un lívido barro cocido, pintado en dos tonos.

En las vidrieras del Trocadero abundan las cabecitas de barro animadas de un soplo travieso, que indica sobradamente que la caricatura no es invención moderna.

Respecto de su inventiva, el ya citado y agudo Doctor Métraux observa:

> «Los espejitos mexicanos y peruanos de pirita de fierro tienen su convexidad tan bien calculada que reducen a su escala, sin deformarlo, el rostro humano. Sólo matemáticos geniales han sido capaces de semejante trabajo.»

El juicioso observador llega a esta conclusión:

> «Qué se hicieron los hombres que produjeron tales civilizaciones? Se cree comúnmente que han desaparecido, exterminados por los españoles o absorbidos en la nueva raza que se ha formado después de la conquista. Pero nada es más falso. Existen todavía Aztecas, Mayas y Peruanos. Hablan la lengua de sus abuelos, han conservado, con parte del vestido nacional, las costumbres de antaño.
>
> »Lo que ha podido hacer ilusión sobre la inteligencia y el carácter de los Indios modernos es la situación miserable en que los han colocado cuatro siglos de opresión. Pero hay que verlos combatir, sobre todo en las rebeliones contra los Blancos, para comprender que su humildad no es sino una máscara. Han aprendido a disimular, y para conocerlos es menester ganar su confianza, hacerse querer. Es entonces cuando uno se da cuenta que todo no ha muerto del Perú y México antiguos. Esos católicos, en apariencia fervientes, aun creen en los dioses de su mitología, les dirigen plegarias y les hacen ofrendas. No hace mucho que en el Ecuador iban las mujeres a cierta gruta, a consagrar sus hijos a una divinidad que sus antepasados apaciguaban con sangre humana.»

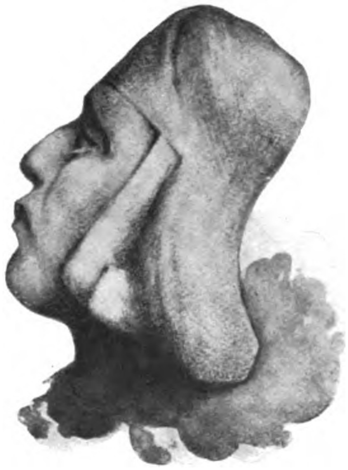
....

(¹) Véase pág. 9.

«Al lado de estos vencidos, tribus enteras de la misma raza han permanecido independientes, como ser los Huicholes de México, los Lacandones en el sud de Yucatán, que han podido ser estudiados en época moderna y han ofrecido a los sabios una imagen fiel y completa de la religión y de la organización social de sus parientes del tiempo antiguo.»

……

«Las viejas razas no han perecido. El más brillante porvenir les está deparado para el dia en que las jóvenes repúblicas de América hayan comprendido que constituyen las fuerzas vivas de la nación, y una reserva inagotable de energia y de trabajo.»



Cabeza en barro cocido.—Chicana (Perú). Colec. Gaffron (Berlin).

México: En el antiguo México, la arquitectura es escultórica; de una frondosidad ornamental característica, contrastada por el enérgico acento del claroscuro. Los más densos vanos de sombra alternan con masas verticales y horizontales luminosas que son las corpulentas columnas, los macizos entablamentos, los potentes basamentos, las amplísimas escalinatas de acceso.

En las murallas labradas, como bordadas en plena piedra, se inscriben chatos bajo relieves, grabados enormes, más bien que sillares escultados, que participan de la técnica de los marfiles chinos, tallados en superficies planas, y que, cuando los vemos reducidos por la fotografía, semejan plaquetas de metal, en donde el fondo que recorta las profusas figuras, recargadas de adornos y de volutas, parece destinado a recibir el esmalte translúcido que enriquece las joyas orientales. Guerreros en acción, jaguares rampantes, águilas y cóndores, siempre estilizados, aparecen para ocultarse en la frondosidad ornamental, como a través de tupido bosque de enredaderas, de lianas y de follaje, que entreteje un velo en torno del templo. Este no es el estilo procesional descarnado y solemne, impuesto por los sacerdotes a los escultores egipcios. No recuerda en nada la noble simplicidad del célebre *Friso de los leones,* en el muro esmaltado de Korsabad, pero palpita en el voluntario misterio que envuelve las figuraciones mexicanas, esa pululación de vida, que alienta poderosa en la selva del trópico, en donde el hombre, poco menos que inerme ante la naturaleza hostil, siente su existencia amenazada por fuerzas invisibles.

Entre los palacios monumentales, llaman poderosamente la atención (¹): *la Casa del Gobernador,* en Uxmal (Yucatán), con sus agudísimos vanos piramidales, flanqueados de colosales grecas.

Las murallas onduladas de Kabah, que parecen recubiertas de

(¹) Exposición de Arte antiguo de América.—Pabellón de Marsan. Paris, 1928, ya citada.

tejas de piedra verticales, horadadas en el centro, cual si fueran enjambre de ojos avizores que miran apostados tras del recamado muro.

En materia de escultura propiamente dicha, sienten como los egipcios la atracción de la mole: ven colosal. Lo que significa facultades de abstracción, capaces de dominar la más difícil de las técnicas, aquella que, para desbastar la roca cuerpo a cuerpo, con instrumentos cortos y manuables, les obliga a alejarse mentalmente, y abarcar un conjunto infinitamente mayor que su reducido campo visual.

Evidentemente estos estatuarios no han conseguido resultados estéticos comparables a la Esfinge y los Colosos de Menfis, pero fuera de los egipcios quién los ha conseguido? En materia de arte decorativo monumental, es menester citar la famosa *Columna de la serpiente*, delante de la Cela del Templo de los Tigres y los Jaguares, en Yucatán, de estilo Tolteca, de riqueza ornamental digna de Asiria.

Los escultores mexicanos, al par de los asirios cuando inventaron el toro alado humanizado; los egipcios, la esfinge; la mitología griega, al realizar el encuentro de formas tan bien combinadas, que dan por resultado estético el veloz centauro, o el fauno lúbrico, hicieron con la serpiente emplumada otro feliz hallazgo. Obra de un gran decorador anónimo, como todos aquellos que han incorporado formas originales al reino de la fantasia, el fastuoso y musculoso monstruo, guardián del templo, dormita replegado sobre sí mismo, revestido de esponjada y suntuosa pluma.

El ingenioso artista ha debido preguntarse: qué le falta al pitón poderoso, sino resguardarse del frío—su único enemigo—, para ser la más invulnerable y temible entre todas las fieras? Y cubrió su desnudez con un manto de plumas.

En el Museo Nacional de México y en el Etnológico de Berlín hay magistrales trozos de piedra, de estilo Totonaco y Olmeco, como los que publica Walter Lehmann (¹), una estatuita en tierra cocida de *Guerrero Maya*, revestido de armadura colchada y con escudo, de indómita fiereza, análoga en resultado al arte gótico más perfecto. Así como un suntuoso vaso de barro negro, decorado con doble hilera de senos de mujer, admirable simbolo de la Fecundidad, en el que coincide en uno de sus desnudos alegóricos el genio de Rubens, sólo capaz de acierto

---

(¹) *Arte messicana antica.*

al poblar un torso de diosa, con los atributos maternales de un vientre de loba (1).

El negro e impresionante vaso esculpido en obsidiana (2), hecho de un cuerpo desnudo arrodillado en forma de telamón, soportando con hombro y manos el borde del vaso como un yugo, mientras la cabeza que emerge del centro delantero, cual si saliera de un cepo, muestra el cráneo pelado, los pómulos salientes, las cuencas vacías de los ojos, y no deja lugar a duda que simboliza el genio de la Muerte; el agobio y la genuflexión, de articulación anatómica perfecta, unido a la voluntariosa y sabia construcción del vaso, que es al mismo tiempo nervioso y atlético desnudo, proclaman que la forma y la expresión no tenían secretos para tamaños artistas.

Aquel enorme cilindro de pórfido, labrado como una joya, el Calendario Azteca, monumento astronómico y al propio tiempo, si se le reduce a su mínima dimensión, modelo de pectoral para traducirlo en oro y llevarlo sobre el pecho, confirma que los Aztecas eran decoradores geniales (3).

Estos creadores de un arte monumental florido, que impresiona por su grandeza y avasalla el espíritu, amaban también el preciosismo en las artes menores, accesibles y manuables.

Es sabido que entre los Aztecas, los sacrificios humanos eran de uso frecuente, que la capital del Imperio estaba erizada de torres, elevados altares, donde los sacerdotes de un rito sangriento abrían el pecho de las víctimas, arrancaban el corazón humeante y lo devoraban, en holocausto a la divinidad insaciable. Un hedor de cementerio se esparcía en el ambiente, como abominable sahumerio, y la idea de la muerte que a todos acechaba yacía ineluctable en la memoria de cada uno. De manera que el descarnado cráneo, símbolo del no ser, llegó a convertirse en una reliquia, también susceptible de ornamentación, en una joya preciosa, en el postrer aderezo.

En las vidrieras de la Exposición de Arte precolombiano, a la que venimos haciendo referencia, había, como en la vitrina de un lúgubre joyero, dos cráneos humanos primorosamente revestidos de un esmalte celeste, formado de un maravilloso mosaico de escamas de turquesas, que desposaban la forma ósea, cual hubiera podido hacerlo una irisada piel de lagarto, adherida como un guante. Acaso se concibe mayor refinamiento?

---

(1) Véase pág. 29.

(2) Hallado en Texcoco. Reproducido por Mario d'Arpi: *Le Mexique* (Bérgamo, 1924, pág. 26) Véase aquí pág. 23.

(3) Véase pág. 19.

La obsesión de la muerte les inducía a tallar calaveras en durísimos trozos de cristal de roca, una materia tan rebelde que requiere años de pulimento, que sólo la paciencia azteca pudo llevar a término ignorando el acero, con instrumentos de cobre, endurecidos por insospechados procedimientos que son su secreto.

Respecto de los pintores mexicanos del tiempo de la Conquista, tenemos el testimonio del cronista español Bernal Díaz del Castillo, del séquito de Hernán Cortés, a quien el historiador D. Antonio de Solis cita extensamente:

> «Andaban a este tiempo algunos pintores mexicanos, que vinieron entre el acompañamiento de los dos gobernadores, copiando con gran diligencia sobre lienzos de algodón, que traían prevenidos y emprimados para este ministerio, las naves, la artillería y los caballos, con todo lo demás que se hacía reparable a sus ojos, de cuya variedad de objetos formaban diferentes países de no despreciable dibujo y colorido.
>
> «Nuestro Bernal Díaz se alarga demasiado en la habilidad de estos pintores, pues dice que retrataron a todos los capitanes y que iban muy parecidos los retratos. Pase por encarecimiento menos parecido a la verdad, porque dado que poseyesen con fundamento el arte de la pintura, tuvieron poco tiempo para detenerse a las prolijidades o primores de la imitación.
>
> »Hacianse estas pinturas de orden de Teutile para avisar con ellas a Moctezuma de aquella novedad, y a fin de facilitar su inteligencia iban poniendo a trechos algunos caracteres, con que, al parecer, explicaban y daban significación a lo pintado.»

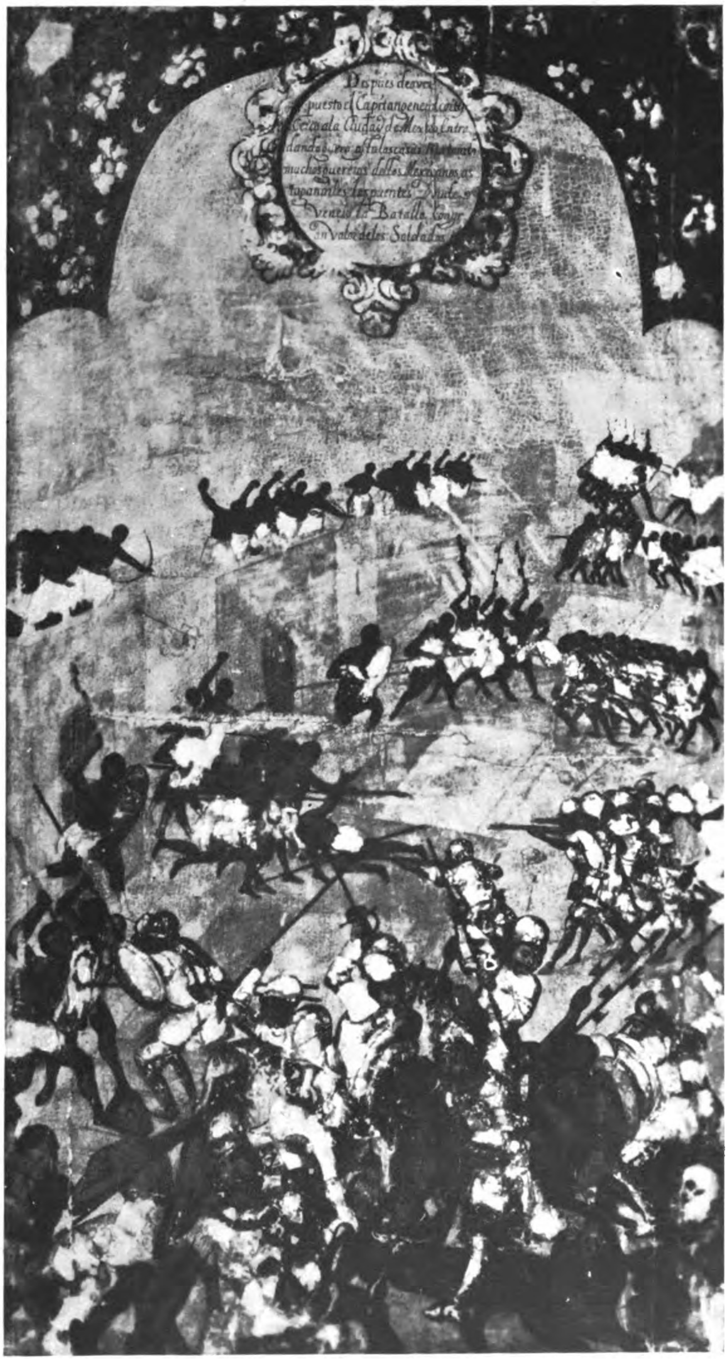
Y cuando Cortés, enterado de lo que ocurría, ordenó un simulacro de combate de caballería, con arcabuces y cañones:

> «Los indios estuvieron como embelesados y fuera de sí; y se reconoció luego que los pintores andaban inventando nuevas efigies y caracteres con que suplir lo que faltaba en sus lienzos. Dibujaban unos la gente armada y puesta en escuadrón, otros los caballos en su ejercicio y movimiento; figuraban con la llama y el humo el oficio de la artillería y pintaban hasta el estruendo con la semejanza del rayo, sin omitir algunas de aquellas circunstancias espantosas que hablaban más derechamente con el cuidado de su rey.»

Prescott (¹), más mesurado, no aprecia debidamente estos reporteros *avant la lettre*, que al menos cuatro siglos antes que sus compa-

---

(¹) *Historia de la Conquista de México.*



Hernán Cortés pone cerco a la ciudad de México.

triotas yanquis inventaban el reportaje periodístico integral, compuesto del verbo y de la imagen, del texto y la ilustración, anticipando en cuatrocientos años sobre la fotografía instantánea. Y sin embargo el historiador norte americano, que tan a menudo moteja de «bárbaros» a los súbditos de Moctezuma, aludiendo sin duda a la frecuencia de los sacrificios humanos—como si la Inquisición, no sólo española, sino europea, no fuera rea por aquellos mismos tiempos y otros más cercanos de idénticos desmanes—dice que la fidelidad de las reproducciones pictóricas de los Aztecas era tan perfecta, «que los

Tribunales españoles las admitían como fehacientes pruebas».

Malgrado tamaña comprobación, considera a estos pintores «escribas de jeroglíficos», y los asimila a los egipcios, pero parecería en realidad que no hay entre ellos sino superficial analogía. Los escribas egipcios eran sedentarios, y en la tranquilidad de la oficina, cubrieron pacientemente brazadas de papiro con mecánica y fría ejecución, mientras que los febriles emisarios gráficos de Moctezuma, según los describe el cronista, eran pintores taquígrafos, para quienes el pincel y la cambiante forma no tenían secretos. Hay que ver que entonces la fotografía instantánea no les había revelado, como a nosotros, la descomposición del gesto, inmovilizando a trozos las diversas fases de la acción; ignoraban el análisis científico mecánico que el objetivo fotográfico realiza, y la extrema sensibilidad de las placas nos revela, y sólo debían conocer de visu «la síntesis retórica» del movimiento. Esas síntesis infantiles, en las que incurrían hasta hace poco los más grandes pintores europeos de caballos y de lebreles, que no alcanzaban a disociar el movimiento, y no se percataron nunca que tan nobles animales recogían, con gesto de pulga, músculos y remos, para distenderlos bruscamente en el resorte del salto. Bien es verdad, que en más remotos tiempos, el anónimo genio asirio, autor de la leona moribunda, paralizada hasta medio cuerpo por una flecha clavada en la medula espinal (1); lo mismo que aquellos «bárbaros» que grabaron en las grutas de Altamira y de la Dordogne el impecable galope de ciervos y caballos; así como la prodigiosa embestida del bisonte, con la enfurecida testa baja y los cuatro remos agrupados en un arranque supremo; trazados a mano alzada y sin arrepentimiento, como virtuosos del buril, al fulgor de la lumbre en las noches invernales, han demostrado que no tenían nada que aprender y sí mucho que enseñar a los animalistas de escuela, que vendrían algunos siglos después.

Desgraciadamente casi toda la antigua pintura y escritura mexicana ha sido voluntariamente destruída por el fanatismo de los conquistadores, que dió en considerarla instrumento de magia (2), pero aunque sólo se hayan salvado restos y algunos códices, bastan éstos.

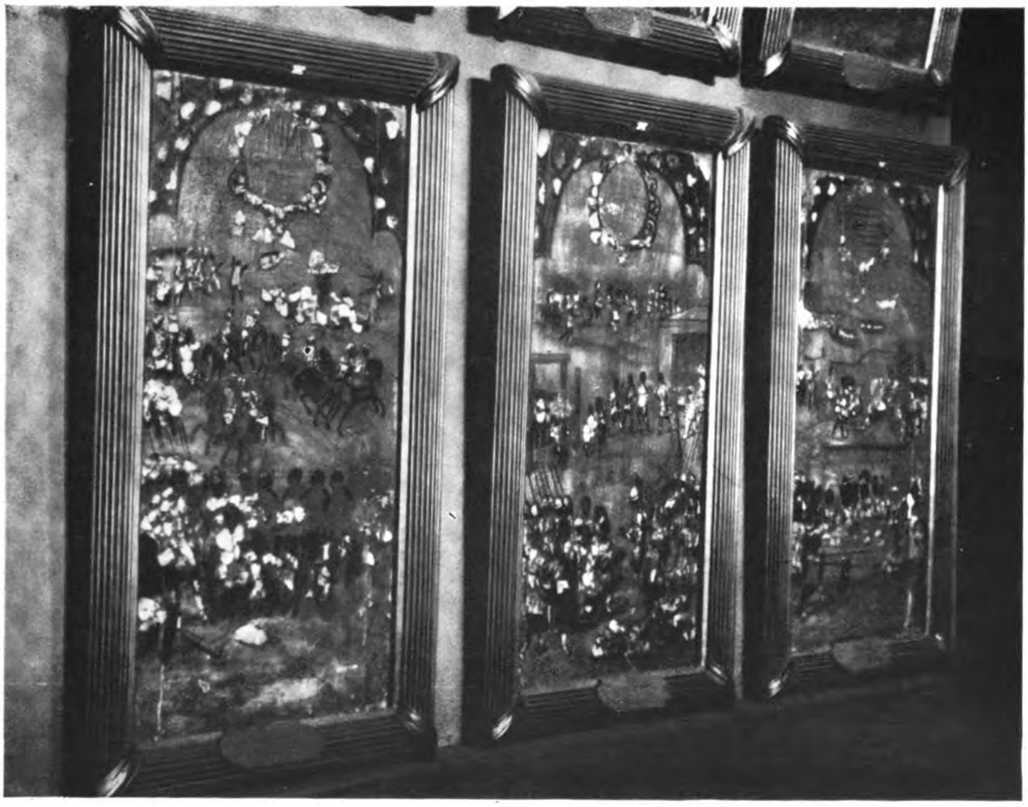
---

(1) Museo Británico.

(2) Zumárraga, primer Arzobispo de México, cuyo nombre debe ser tan inmortal como el de Omar—dice Prescott—, recogió de estas pinturas cuantas pudo, las mandó apilar formando con ellas un *monte* en una plaza de Tlaltelolco y las redujo a cenizas. La soldadesca ignorante imitó el ejemplo de su prelado.»

y la fe de veracidad que merecían a los Tribunales españoles, para asignarles singular valor representativo, pues bien sabemos por experiencia secular que la extrema fidelidad del croquis, o del boceto, para sorprender de improviso la forma en movimiento, es lo que en el arte del dibujo caracteriza al maestro. Esta condición revela cómo era de vibrante y de viviente el lenguaje pictórico de los aztecas; no podría decirse nada parecido de la acompasada ideografía de los egipcios, apta para historiar pacientemente hasta el último intersticio de los sarcófagos, a fin de que la momia del príncipe recapacitara eternamente, en la inmovilidad del sepulcro, la gloria de la dinastía.

MIGUEL GONZÁLEZ



Conquista de México.

La casualidad ha querido que un testimonio precioso de la pintura mexicana del siglo XVI, formado por veintidós tablas, que representan los principales episodios de la Conquista de México, por Hernán Cortés, de las que publicamos aquí aisladamente aquella que lleva la firma del autor Miguel González, haya encontrado asilo en el Museo N. de Bellas Artes, de Buenos Aires (1).

Parecería extraño, tal vez imposible, que una importante serie de pinturas mexicanas, al parecer contemporáneas o poco posteriores a la Conquista, hubiera podido ser trasladada de México a Inglaterra sin quedar en España, si no fuera que el historiador Don Pedro de Madrazo, en su interesante libro *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de los reyes de España* (Desde Isabel la Católica hasta la formación del Museo del Prado), no nos diera la clave de lo que debió acontecer (2).

p. 391

ÉPOCA COLONIAL

Afirmada la Conquista, y reconstruída a la española la arruinada ciudad de México, se extiende sobre ella, como sobre Lima y el Cuzco, la solicitud de la metrópoli, pues que es más fácil prolongar lo existente que crear de la nada, y sobre todo, porque la fabulosa riqueza en metales y piedras preciosas de aquellos reinos ofrecía poderoso aliciente a la ambición colonizadora.

Dice Don Roberto Pizano (3):

«En el séquito del propio Cortés iba Rodrigo de Cifuentes, natural de Córdoba, que, en unión del monje flamenco Pedro de Gante, estableció en 1523 la primera escuela de pintura en el Nuevo Mundo. A estos dos siguieron poco después otro español, Andrés de Concha; el flamenco Simón Pereyns; Alonso Vásquez, quien con buena doctrina formó muchos discipulos; Sebastián de Arteaga, español que estudió en Italia, y Baltasar de Echave (1610), natural de Vizcaya, que al llegar a nueva España, en plena posesión de su arte, fué el verdadero fundador de la Escuela Mejicana. Echave preparó el advenimiento del más popular de todos los pintores mejicanos, el Indio zapoteca Miguel Cabrera, que vivió en el siglo XVII.»

---

(1) Donadas al Museo de Historia Natural por Don Alejandro Mackinlay, que las trajo de Londres hace cosa de ochenta años; después en el Museo Histórico Nacional, de donde el que esto escribe las llevó al de Bellas Artes.

(2) Véase en el Apéndice, pág. 389 y siguientes.

(3) ROBERTO PIZANO, Director General de Bellas Artes de Colombia: *Gregorio Vásquez*, págs. 9-10.—París, 1926.

Florecia hacia 1740. Es el autor del primoroso *Retrato de Sor Inés de la Cruz,* y de movidas composiciones a lo Luca Giordano, como la *Mujer del Apocalipsis.*

Hacia 1783 Carlos III funda en México la Academia de San Carlos. Y no sólo ya existian alli artistas españoles, sino que ya se hablaba de Escuela de pintura mexicana, prematuramente según Claretie (¹), el cual hace excepción en favor del ya mentado Cabrera, mestizo de origen, que considera un precursor. La Academia comienza pronto a dar sus frutos. Jimeno decora la Catedral de México. Sagrado ejecuta una obra maestra de la pintura religiosa, dice el autor citado, con su lienzo *Jesús en el camino de Emaus,* y Ramírez realiza pintura nacional reflejando en el paisaje la naturaleza mexicana.

«En Bellas Artes tuvo México celebridades relativas (²), que acaso no lograron la fama de los grandes maestros, por haberse creado la Academia en los últimos tiempos coloniales y no haber podido instalarse allí galerias de pintura ni museo de escultura. Faltaban todos los medios indispensables para formar artistas. Sin embargo, el pintor Cabrera es celebrado juntamente con los hermanos Rodriguez Juárez y Juan Rodriguez. Villalpando ha dejado, entre otras obras, la que se admira en el archivo del convento de la ciudad de Querétaro; y Esquivel fué pintor muy estimado. Esa escuela colonial, que aun se conserva y tiene actualmente paisajistas muy meritorios, formó una galería de pinturas. La torre de la catedral de México es un museo que ostenta obras notables de escultores nativos. En el Museo Bucareli estuvo colocada la estatua ecuestre del rey Carlos IV, obra del maestro Patiño, fundida en México. El interior de la cúpula de la catedral está pintado por el mexicano Sanz, y el dibujo es de Rafael Jimeno. Del mismo pintor Sanz hay frescos, que gozan de fama, en la capilla

---

(¹) JULES CLARETIE: *Arte y Literatura,* en la obra en 2 vol. *México a principios del siglo XX,* redactada por un grupo conspicuo de publicistas franceses.

(²) DON VICENTE G. QUESADA: *La vida intelectual en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII,* pág. 124.

de Santa Teresa la antigua. Los escultores Cora, tío y sobrino, han dejado en México y Puebla testimonio de su ingenio.»

Actualmente hay una nutrida escuela, en la que osados decoradores como Diego Rivera, con exasperado prurito de originalidad, tratan de abrir nuevos rumbos a la pintura, aun a costa de la forma.

Piedra del Sol.—Calendario Azteca (México).

Cuzco y Lima: México y el Perú, por el prestigio de civilizaciones seculares que los descubridores alcanzaron a ver en plena prosperidad y riqueza; por el miraje de las minas de oro, plata y piedras preciosas, que los Aztecas y los Incas explotaban con medios rudimentarios, acapararon desde un principio toda la atención de la metrópoli. Allí emigraron desde el siglo XVI los primeros artífices y artesanos españoles, arquitectos, alarifes, tallistas, ebanistas y plateros, cuya habilidad fué imitada por el industrioso indígena, familiarizado ya con las artes del dibujo.

«Al Perú se llevó (de España) gran número de cuadros europeos [1]. Allí se estableció además, un pintor italiano discípulo de Miguel Angel: Mateo Pérez de Alesio. Durante el periodo coloniai no faltaron en dicho país algunos pintores: Maestre y Pedro Díaz, retratistas de los Virreyes; Moyén, Lozano, Espínola, pintor y escultor; Martínez, Simón Inca, Ruiz de Sarabia, Julián Jayo, y Gil, precursor de la pintura chilena.»

Debemos a la gentileza del distinguido artista e historiador de arte peruano, Don F. Cossio del Pomar, la comunicación de dos interesantes capítulos de su agotado libro *La pintura en el Cuzco*, de donde extractamos estos apuntes. Carecemos empero de reproducciones gráficas, para corroborar su ilustrado juicio:

«La noble y gran ciudad de Cuzco, cabeza de los reinos del Perú, como se le llamó por Cédula Real de 1540, fué durante el coloniaje no sólo un centro político, militar y comercial, sino el más culminante centro de arte de las Américas.

....

»A pesar de un sistemático desmembramiento de sus productos artísticos, laborados durante siglos, desmembramiento para el que se han aliado el tiempo, la incuria y los turistas, existen hoy maravillas de arquitectura, escultura y pintura que atestiguan la historia de un pasado glorioso, todo con un carácter de vejez galana que da al Cuzco el encanto de las ciudades antiguas.

---

[1] ROBERTO PIZANO: *Gregorio Vásquez*, pág. 10. París, 1926.

....

»Mientras el dominio de la cruz no se vió material y espiritualmente asegurado, el caos y la destrucción reinaron en la ciudad sagrada. Los viejos templos del Sol, como el Coricancha recibieron el nuevo culto y cuando los edificios incaicos no eran apropiados se destruyeron, elevando otros con las mismas piedras indias que un apresuramiento iconoclasta arrebataba a los viejos muros.

....

»Por ordenanza real se nombraron arquitectos, a veces notables, como Antonelli, para construir en las Indias, catedrales y fortalezas; trajeron casi siempre el arte de los sucesores de Herrera, corrompido ya, perdida la austera majestad del arquitecto del Escorial, bajo el influjo decadente de los fabricantes de hojarasca, del desordenado estilo plateresco.

»Acompañando a estos arquitectos no sólo vinieron escultores y pintores para adornar los templos, sino trajeron consigo lienzos originales... Por otro lado aportaron también esas esculturas, tan en boga de la época, representando Cristos y santos de formas débiles, huesudas y feas que forman la tradición hierática. Fué en el desarrollo de estas dos artes donde primero triunfó el mestizaje. De estos santos éticos y pobremente tallados, de los adornos platerescos y barrocos nacieron los maravillosos púlpitos, los retablos, artesonados, encajes de molduras que son milagros de buen gusto, y este prodigio se debió a la fusión de las dos artes. El arte incaico le prestó la sana fuerza de sus cánones y de su simplicidad, el arte europeo contribuyó con su fantasía y variedad.

....

»En el segundo periodo (siglo XVIII) vienen de Europa muchos pintores que son, si no geniales, bastante buenos, atraídos por el lujo, el bienestar y las fabulosas leyendas que relatan sobre las nuevas sociedades.

....

»Estos artistas encontraron un medio propicio donde desarrollarse y llegaron a ser los verdaderos iniciadores del arte que a tan alto grado de adelanto llegara en el Cuzco... Entonces se fundó (hacia 1700) una Academia de Bellas Artes que tuvo profesores españoles, entre ellos un hijo de Murillo, que heredó la profesión de su padre, aunque no el talento...»

Según Cossío del Pomar, los pintores peruanos son todos figuristas; ninguno de ellos saca partido del grandioso paisaje que los rodea. Producen numerosas obras, pero nadie recoge sus vidas, ni siquiera sus datos biográficos. Todo se ignora de ellos; sólo algunos nombres sobrenadan: Juan Espinosa, Juan de Espinosa de los Monteros, Francisco Juárez, Basilio Pacheco, Ignacio Chacón, Antonio Vilca, Mariano Zapata, Diego Quispe, Juan Osorio, José de Valdés, Manuel Torres, Pedro de Saldaña.

> «Pobremente retribuidos, trabajaban más por amor al arte. Muchos fueron clérigos, nobles aficionados, hasta magistrados que se enorgullecían con el título de pintores.»

En 1713, Carlos Sánchez de Medina se compromete a pintar para Don Francisco Suasso doce lienzos de dos varas y media, por una vara y dos tercias, de asuntos mitológicos, en el plazo angustioso de dos meses, por la suma total de ciento y cincuenta pesos. Dice Cossío del Pomar, que alcanzó a ver dos de los cuadros, que si no era posible admirar el resultado, era de admirarse la rapidez con que fueron ultimados tamaños asuntos: *El rapto de Elena, La Destrucción de Troya, El triunfo de Diana* y *El banquete de los Dioses.*

En 1791, Don José del Pozo, artista sevillano, miembro de aquella Academia, funda en Lima una escuela particular de dibujo, que más adelante el Virrey Abascal convierte en «Academia oficial de Dibujo y Pintura».

Alrededor de 1815, en plena lucha por la Independencia, florecía en Lima el pintor retratista Don José Gil. A él se le deben los seudo retratos de los libertadores San Martín y Bolívar, y los de otros jefes. Choca en esos ensayos, más que un aire de familia, un parecido común caricatural, que sólo revela amaneramiento. Con Gil termina el arte colonial peruano. Por una parte, el oscuro y trabajado reinado de Fernando VII, y por la otra la honda perturbación producida por las guerras de la Independencia americana, trajeron la decadencia, acabaron por suprimir toda veleidad artística. De manera que allá por 1845, cuando el pintor francés Raymond Monvoisin va de Chile al Perú, puede repetir en su diario de viaje lo que acaba de decir de Chile: «Llevé el gusto por el arte de que no tenían la menor idea.» Aunque en honor a la verdad cupiera una variante: Llevé el gusto por el arte, de que se había perdido memoria.

Hacia 1872, en el rarefacto ambiente espiritual de la capital argentina, donde las únicas manifestaciones artísticas se producían de tarde en tarde, con ritmo de cometa, en el teatro y en la prensa, en forma de ópera italiana, de tragedia o de página literaria, un artista peruano, el pintor de historia Montero, expuso en Buenos Aires un gran lienzo: *Los funerales de Atahualpa.* El éxito de curiosidad habría sido ruidoso, pues se trataba de un acontecimiento público, si no hubiera coincidido al mismo tiempo y en la vecindad de la misma sala con la exhibición del dramático cuadro del uruguayo Juan M. Blanes: *La fiebre amarilla*, fatídico resumen, que mostraba en escorzo la espantable tragedia que acababa de diezmar la población, y acaparó por entero el entusiasmo público.

Son *Los Funerales de Atahualpa*, de Luis Montero, una equilibrada composición de una veintena de figuras, de la misma índole y mérito que las reconstrucciones históricas, tan en boga entonces, de Jean Paul Laurens o de Rosales.

Al mismo tiempo, emulaba con Montero, Ignacio Merino, discípulo de Monvoisin, autor de otra vasta composición: *Cristóbal Colón en la Universidad de Salamanca*. Estas obras indican que la tradición artística, interrumpida en Lima, durante la primera mitad del siglo pasado, había vuelto a soldarse. Ha sido continuada brillantemente por Bacaflor, Daniel Hernández, Alberto Lynch hasta los actuales pintores y escultores, entre los que se cuentan notables artistas.

Vaso esculpido en obsidiana (Texcoco), Mario d'Arpi: *Le Mexique*.

Ecuador: *La escuela de Quito.*—Debido a su situación geográfica entre México y Perú, las primeras manifestaciones artísticas ecuatorianas, particularmente en lo que atañe a la cerámica y la pequeña escultura, fueron influenciadas por ambos estilos. La arquitectura, en cuanto es posible juzgar por restos informes de fortalezas y de templos de los que sólo quedan vestigios, y los relatos de los viajeros que alcanzaron a ver las ruinas antes de su destrucción total, era voluntaria y marcadamente sobria en cuanto a decoración exterior. Las puertas de acceso y las escasas ventanas afectaban la forma trapezoidal egipcia. Jorge Juan, y Ulloa dan tal vez, de esta particularidad característica, una explicación demasiado simple cuando la atribuyen a la ventaja de cerrar la parte superior del vano con una sola piedra de menor tamaño; todos están contestes en admirar el perfecto ajuste de la piedra negra, semejante a pedernal, que forma los gruesos muros, sin cemento alguno aparente, pero en cuyas junturas no penetra la hoja del cuchillo. El lujo de la decoración parecía estar reservado para el interior de salas y habitaciones, a veces revestidas de placas de oro, con incrustaciones de esmeraldas y otras piedras preciosas. Rústica suntuosidad y técnica arquitectónica sumaria.

En el estado actual de las investigaciones arqueológicas, y dada la escasez de elementos sobrevivientes, no parece posible reconocerle al Ecuador un estilo peculiar en materia de construcción, ni tampoco en la ornamentación de carácter plástico.

Para la época subsiguiente, contamos con un inmejorable guía experto y prudente (¹).

El Sr. Navarro hace notar que en España, hasta más allá del siglo XVII, persiste la influencia artística y la colaboración de los artífices musulmanes. En 1632 se publica en Sevilla un *Compendio del arte de carpintería,* que es un tratado de carpintería oriental. La Inquisición

---

(¹) El historiador Don José Gabriel Navarro, en su vasta obra ilustrada: *Contribuciones a la historia del arte en el Ecuador,* Quito, 1925, cuyo tomo I, ya agotado, estudia detalladamente la producción artística colonial.

persigue familias moriscas para impedirles tallar estatuas y pintar santos. Ya en 1480—dice—, por disposición de la reina Isabel, prohibíase a musulmanes y judíos «el que osaran pintar la cara del Salvador ni de su gloriosa Madre, ni de ningún otro santo de nuestra religión».

> «No debemos sorprendernos—agrega—, cuando, al examinar nuestro arte colonial, encontremos también rastros bien definidos de arte oriental, en muchos de los artesonados de nuestras iglesias y los detalles de ciertos campanarios.»

De España, pues, como también de México y del Perú, acuden tempranamente a Quito y Bogotá los escultores, pintores y arquitectos, destinados a construir y decorar iglesias, a tallar en leño los floridos altares, las imágenes de santería; los que ilustran las vidas y milagros de los santos, y perpetúan en el lienzo, estirados y solemnes, numerosos funcionarios civiles, justicias mayores, militares y religiosos.

De modo que, desde el siglo XVII, existe en el Ecuador una Escuela Quiteña, que ha comenzado en el XVI; el Hermano Fernando de la Cruz, jesuíta del Colegio de Quito, entre otros, profesaba en su estudio la enseñanza de la pintura. Ya entonces culminan notables pintores criollos: Miguel de Santiago, Gorivar; geniales escultores indios como Caspicara (Manuel Chili) y José Díaz, cuyos alumnos y colaboradores vendrán a ser, por espacio de muchos años, los proveedores obligados y solicitados del culto católico en todo el Continente (¹).

A través de las numerosas y no siempre buenas fotografías que ilustran la obra histórico descriptiva del Sr. Navarro, si bien no podemos hacernos un juicio propio, ni asignarles a estos artistas el sitio aproximado que puede corresponderles entre sus émulos, sobre todo a los pintores, ya que el claroscuro de las reproducciones suprime uno de los elementos más valiosos de la pintura, permite por lo menos que saquemos de su lectura y examen una impresión de conjunto.

Desde luego, es digno de admiración y de alabanza que la cultura artística ecuatoriana haya podido florecer desde el siglo XVII, sin modelos en que inspirarse, sin obras de arte al alcance del público, ni una enseñanza de la materia medianamente organizada. El arte no se importa y se trasplanta en plena tierra, como ciertos árboles que apenas

---

(¹) Desde 1788 hasta 1799, dice el historiador Navarro, habíanse exportado por el puerto de Guayaquil 264 cajones de cuadros y estatuas, sin contar lo que se exportó por tierra.

sufren con la dura operación del desarraigo; no sólo es preciso aclimatarlo por medio de estufas que son las escuelas especiales, sino que requiere ser plantado de simiente y exige durante largo tiempo los más solicitos cuidados para que no malogre planta tan delicada. Allí ha bastado aparentemente el talento natural de los nativos, y esa industriosa facilidad de imitación que es propia del sud americano; pero qué duración tendrá el impulso recibido del exterior? Como todo lo que es inorgánico, estará limitada por los primeros obstáculos. En el curso de estos apuntes, veremos repetirse el mismo fenómeno en otras naciones de América.

Respecto del templo de San Francisco, el más importante y espléndido de Quito, no habrá dos opiniones; allí florece magníficamente la más profusa riqueza ornamental. La arquitectura, con ser grandiosa, aparece revestida con todos los primores de la madera tallada y dorada. En las festividades religiosas, cuando el resplandor de los cirios aleja las sombras proyectadas por los muros, el interior de la iglesia es un ascua de oro. Pero cuando el ojo se adapta al ambiente y analiza las figuras talladas, particularmente las singulares cariátides que aparentan soportar el hermoso púlpito, los dos Hermes que animan e interrumpen la balaustrada de la escalera de acceso, se halla sorprendido por vulgares maniquíes que no condicen con la majestad del templo.

El pintor ecuatoriano Astudillo ha decorado el medio punto sobre la puerta de entrada al Monasterio, donde aparece Fray Jodoco Ricke, fundador del Convento, bautizando con unción un grupo de indios convencionales. Hay dotes naturales en el artista, insuficientemente desarrolladas.

Miguel de Santiago, a quien podemos estudiar en numerosos lienzos que ilustran «La oración dominical, los sacramentos, las virtudes, los vicios y las obras de misericordia», le es muy superior; pero sus cuadros, sin profundidad, están compuestos como bajo relieves; las figuras en el mismo plano carecen de naturalidad y soltura en las actitudes, de flexibilidad en la forma. Más desenvuelto y con mayores recursos que Astudillo, aparece todavía trabado en el movimiento de los cuerpos, y en el vuelo de los angelitos.

El indio Caspicara (Manuel Chili), escultor en madera, domina genialmente el arte colonial quiteño, desde la altura de su retablo en bajo relieve, tallado y policromado: *San Francisco en oración recibe los estigmas.* Su cuerpo, vencido por la emoción, es amorosamente sostenido por dos ángeles. La noble cabeza del santo, echada también atrás, la boca entreabierta, los ojos entornados, contempla desfallecido la aparición de Cristo crucificado en una palpitación de alas, como solieron representarlo los Primitivos. La forma es perfecta; los dedos del pie visible, apoyado en el suelo, resbalan elásticamente soportando el peso del cuerpo. La unción religiosa, dentro de la naturalidad y la observación verista, ennoblecida por el estilo, son propias de un maestro. Esta obra soportaría la vecindad ilustre de los retablos de Roldán, la de las figuras impecables de Juan de Mena, y esto es positivamente enorme para aquel medio ambiente necesariamente artificial, aun cuando Caspicara haya tenido ejemplos como el *Cristo llevando la cruz,* de Martínez Montañés, análogo al famoso del *Gran Poder,* en San Lorenzo de Sevilla, así como un admirable *Cristo* procesional, de otro maestro español, que también figura en ese libro, junto con un retrato pintado de *Fray Dionisio Guerrero,* de extraordinaria intensidad de carácter, que recuerda muy de cerca los ascetas de Zurbarán. Si a estas obras selectas se agrega un magnífico lienzo firmado por Carreño de Miranda en 1656, que publica en un folleto dedicado a Miguel de Santiago, y sus cuadros de San Agustín el P. Valentín Iglesias, malgrado la firma, como fragmento del cuadro de la Regla, en que San Agustín explica retórica, de *Miguel de Santiago* (!), cuando es además evidente en la fotografía que se trata del Santo presidiendo una enorme asamblea con más de ochenta figuras visibles, que abarcan alegóricamente el pasado de su orden, se concibe que estos altos ejemplos hayan dado lugar al despertar de algunas raras vocaciones, que, sin ellos, habrían permanecido aletargadas.

Don José Gabriel Navarro, a quien acabamos de seguir rápidamente en su erudita excursión a través del arte ecuatoriano de la Colonia, publica, a guisa de prefacio de su interesante libro, una documentada carta del eminente pintor y crítico Don Aristide Sartorio, Comisario de Arte del Gobierno italiano, que en 1924 visitó, con la nave *Italia,* Argentina, Chile, Perú, Ecuador, hizo una excursión terrestre a Bolivia, y solicitado por la Comisión que le recibió oficialmente en Quito, antes de pasar a México, escribió desde Panamá un interesantísimo resumen sintético de sus impresiones, dirigido al Sub Secretario de Relaciones Exteriores del Ecuador. Y como el maestro Sartorio ha tenido en ese rápido viaje, a través de la América latina, la rara por no decir única oportunidad de hacer comparaciones entre los diversos centros de arte americano, aislados entre sí, más por falta de comunicaciones directas que por las distancias enormes que los separa, citaremos también algunas de sus agudas observaciones, lamentando que no nos sea dado transcribir su entera disertación, que es al mismo tiempo sabia lección y constituye un homenaje.

Dice el pintor Arístide Sartorio:

«En el curso de este viaje me he convencido de la existencia de un arte americano y he sorprendido tradiciones no sospechadas de los tiempos prehistóricos y los modernos, tradiciones que en el porvenir imprimirán en dicho arte caracteres precisos. Y si a primera vista, observado aquí y allá, aparece este arte confuso y fabuloso, después de la visita a los monumentos de Quito, se manifiesta determinado en todas sus fases y aun, en la contribución indigena, lógicamente desenvuelta.

»He escrito adrede fabuloso, porque en nosotros visitantes italianos, visto de cerca el arte americano, nos produce el efecto de una mezcla exótica de leyenda oriental y de exaltación occidental, y ejerce fantástica sugestión.

....

»En las imágenes plásticas, donde la dramática estatuaria de España se encontró con la escultura decorativa del extremo oriente, se confundieron elementos sentimentales nacidos contemporáneamente en Europa y Asia, y acogido un barroquismo indio al lado de un barroquismo latino, glorificaron con un color, me atrevería a decir budhístico, el drama del Calvario y la pasión religiosa de los franciscanos...

»Esta escultura en la cual indios convertidos como Caspicara y José Diaz manifestaron aptitudes de verdaderos y grandes artistas, tuvo su centro de expansión en Quito, y a los estudiosos americanos incumbe no sólo un largo trabajo de investigación y de clasificación, sino también el de su examen estilístico...

»Pero de todas estas obras neo-orientales, produce impresión inolvidable el crucero de San Francisco (Quito), en donde los arcos centrales, agudos como los de las mezquitas, se elevan de un grupo de nichos de tipo renacimiento flamenco, mientras a derecha e izquierda los altares laterales, inmensos altares de madera dorada, indochinos en las cornisas de los cimacios, arrojan sus coronamientos hacia las bóvedas completamente cubiertas de tallados mudéjares. El efecto de esta iglesia, rica en dorados, tallas, estatuas, baldaquines de plata maciza sembrados de esmeraldas, recuerda, con las debidas reservas históricas y estéticas, la capilla palatina de Palermo, en donde el arte árabe con los arcos agudos y sus estalactitas, protege los muros cubiertos de mosaicos bizantinos en fondo de oro, y el mobiliario presbiteral latino.»

Para terminar su informe, el maestro Sartorio exhorta a los americanos a conservar sus riquezas artísticas, a inspirarse en ellas para continuarlo, y dice:

«...y el Ecuador, que es para la América lo que la Sicilia para la magna Grecia, la cuna de las artes tradicionales, tiene un taxativo deber de cultura, Monumentos completos, como por ejemplo la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito, son raros, aun en el viejo continente, y si la visita de la misión Giurati al Ecuador pudiese valer como simple exhortación, sí, pero elogio férvido para aquellos que tan concienzudamente trabajan para salvaguardar el tesoro confiado por la civilización a sus manos, la real nave *Italia* habría zarpado a propósito hacia el continente del porvenir.»

Esta extensa citación de un técnico del valor de Sartorio, que a sus conocimientos profesionales agrega los de un consumado crítico, que tuvo la rara fortuna de contemplar sucesivamente, en el mismo viaje, los resultados artísticos alcanzados por casi todas las naciones de la América latina, era necesaria para resumir y confirmar los juicios, por así decir regionales, de que venimos haciendo mención en este rápido esbozo del desenvolvimiento artístico americano.

Vaso emblemático mexicano.

Colombia: Santa Fe de Bogotá, por obra y gracia de uno de sus más jóvenes y ya preclaros hijos, pintor distinguido y escritor galano (1), ha demostrado que ya en el siglo XVII contaba con un autodidacta que fué un maestro pintor, y hubiera podido producir en Sevilla o en Madrid, en el glorioso grupo capitaneado por Velázquez, Ribera, Zurbarán y Murillo, sin que este hecho extraordinario fuera debido a la enseñanza directa de un gran artista, pues la metrópoli no provee ninguno realmente distinguido:

> «Sea como fuere (2), ni en los años que duró la Conquista, ni durante el periodo de la Colonia, vino a Colombia un pintor que mereciera este título. Es, pues, de justicia ensalzar la iniciativa de aquellos de entre los hijos del país que, sin precedentes, se dedicaron al cultivo del arte.»

Y enumera los siguientes:

1597.—Ya en esta remota fecha figura un Francisco del Pozo, autor de *La Virgen del Desierto,* de la Candelaria; Gaspar, Baltasar y Bartolomé Figueroa; Antonio Acero de la Cruz, pintor, escultor y poeta, autor de *la Batalla de Monforte* (1651) y de obras religiosas en varias iglesias. Gregorio Vásquez, su hija y su hermano Juan Bautista.

1650—Salvador de León Castellanos Padilla (santafereño), hacia 1670.—Camargo, imitador de Vásquez, 1712.—P. de la Rocha.

1727.—A. de Calleja. Pablo Caballero (de Cartagena de Indias), que de pintor de coches pasó a ser renombrado retratista, florecía en 1789.

Entre los escultores (1590): Fray Gregorio Guiral y Miranda, nacido en 1590 en Santa Fe de Bogotá, escultor, tallista.

Juan de Cabrera (santafereño), escultor en piedra y tallista.

1608.—Luis Márquez de Escobar, autor del coro primitivo de la Catedral.

Antonio de Pimentel, nacido en 1670. Obra escasa, pero de gusto depurado.

---

(1) El ya citado Don Roberto Pizano, autor de un magnífico volumen ilustrado: *Gregorio Vásquez (y los Figueroa)*.—París, 1926. Hallándose este libro en prensa, nos llega la infausta noticia del imprevisto fallecimiento de Don Roberto Pizano, cuyas nobles condiciones y honda preparación en el importante cargo que venía desempeñando hacían presagiar un período intensivo para el progreso artístico de Colombia.

(2) Pág. 6 de la citada obra.

Lugo, tallista de imágenes religiosas y varios otros.

El gremio de plateros fué numeroso. Entre los más famosos: Diego de Tapia y Juan de Arce.

Ahora bien, como la obra de arte, para manifestarse espontáneamente, requiere siglos—por no decir millares de años—cuáles fueron a falta de maestros los ejemplos que tuvieron a su alcance? Cuadros, esculturas religiosas y grabados.

> «De un inventario de 1789 de los bienes que el Arzobispo Virrey Mosquera (¹) legó a sus sucesores, hallado en el Archiyo de Indias, por D. Ernesto Restrepo Tirado, resulta que estaban allí: un *San José*, de Murillo; la *Cocina flamenca*, de Rubens; un *Niño dormido*, de Alonso Cano; *la Anunciación*, de Mateo Cerezo; *San Miguel*, de Céspedes; *San Mateo*, de Tiziano; *San Matías* y *San Antonio Abad*, de Morales; seis *Paisajes*, de Antolines, con figuras de Murillo; tres cuadros de *Batallas*, de Juan de Toledo; y otras no individualizadas.»

En los siglos XVII y XVIII, grandes grabadores, formados en la interpretación de los maestros de la pintura, difundían por el mundo las más bellas obras; contribuían así a la enseñanza pública, llevaban ejemplos de buen gusto a todos los hogares; mientras que en el XIX vulgares procedimientos industriales, como la atroz oleografía, la horrible cromolitografía, desbancaron el grabado de arte, por obra y gracia de la mayor baratura; arrebataron a los grabadores un noble medio de vida, e infestaron los hogares con esas muestras de mal gusto, que pasaban empero por divulgaciones artísticas. Todavía se les asimila en España: una puesta de sol, un bonito rostro, con la exclamación admirativa: parece un cromo!

Junto con la oleografía y la cromolitografía, los procedimientos mecánicos a base de fotografía dieron al grabado artístico en cobre y en madera el golpe de gracia; hoy sólo subsiste el grabado original al agua fuerte, cuya finalidad es otra que la reproducción de cuadros.

En el siglo XVII, el pintor colombiano Gregorio Vásquez, discípulo de su compatriota Figueroa, lo mismo que sus antecesores inmediatos, hallaron en los grabados en cobre, que coleccionaban para consulta, y copiaban por estudio y ejercicio, sapientes guías y modelos manuables, respecto de la composición y de la forma. Mientras los cuadros religiosos y profanos de autores insignes, como los que figuraban en poder del Virrey Mosquera, abrían ante sus ojos maravillados los más dilatados horizontes.

Sabemos así que Gregorio Vásquez hace una hermosa copia de

(¹) Datos de Groot, en nota marginal de Don Roberto Pizano, pág. 81.

la Visión de San Antonio, de Murillo; otra de la *Virgo Modestissima,* de Sassoferrato, «con tanto éxito que hubo de repetirla sin número de veces y acabó por transformarla casi en obra propia» (¹).

Copia también a Guido Reni y a Pereda. Tal es la formación del artista.

> «...aun cuando nunca se le dieron a tratar otros asuntos que los puramente piadosos (²), pintó, sin embargo, cuadros de costumbres, escenas de caza, animales en movimiento y naturalezas muertas. Su ironía al acentuar los rasgos característicos de las personas se echa de ver aun en los retratos de los eclesiáticos de mayor categoría. Estudia las actitudes y los gestos a su alrededor y, gracias a esta observación, logra introducir a los personajes sobrenaturales en las familiaridades de la vida real, dándoles un aire viviente y humano que no excluye la expresión ideal.»

Entre sus mejores cuadros se halla el *Milagro de Santa Rosa de Viterbo,* compuesto con gran naturalidad; el *Desposorio místico de Santa Catalina;* la *Institución del Rosario.*

Su retrato de Caldas Barbosa tiene intenso carácter fisonómico. Un *Interior de cocina* es un notable trozo de pintura, tratado a la flamenca.

El niño Jesús suele ser en sus diversos cuadros el acierto más feliz, siempre superior a las personas adultas, a los angelitos y demás niños, como si la amorosa unción con que le pinta le prestara mayor jerarquía entre todos los infantes. Así el Niño de la *Santa Rosa;* el de la *Mujer del Apocalipsis;* el de *San José con el Niño;* el del *Desposorio místico,* acariciando el rostro de la santa, casi con la misma actitud y ademán que el pequeño Jesús de Murillo, en el *San Félix de Cantalicio,* pero evidentemente superior en gracia pueril al mismo Murillo, cuyo éxito mayor, por más que se diga, no residía en la representación de la infancia, rara vez lograda, sino en la de los «ángeles mancebos», como dicen en España; aquellos de las *Anunciaciones;* el de *San Juan de Dios,* vestido de amarillo, en la Caridad de Sevilla; *el Angel Guardián,* de la Catedral andaluza.

En su importante obra la *Recolección del maná,* los gestos son lentos y tristes; se ve que ha sido laboriosamente compuesta; falta aquella alegría tan propia del momento, porque no hay unidad de acción.

> «La pintura colonial hispano americana es homogénea (³), como lo fueron las costumbres y las leyes en los dominios españoles. Las más veces es incorrec-

---

(¹) Ibid.
(²) Ibid.
(³) Roberto Pizano.—Idem.

ta, tiene vigoroso claroscuro, coloraciones brillantes y vivas. Los talentos artísticos, por cierto casi siempre malogrados por obra de las circunstancias, fueron a la verdad abundantes en estos paises. Pero genio no hubo sino uno, el de Gregorio Vásquez. Los demás pintores coloniales, lo mismo en Santa Fe de Bogotá que en Quito, Lima, Méjico, Puebla, etc., están fatalmente ligados al género religioso. Sus obras no tienen otro fin que la enseñanza objetiva de la fe. Por eso apenas si se conservan de ellos cuadros de historia, de paisaje, etc. Los mismos retratos, faltos de realismo, tienen un aire excesivamente devoto...»

Evidentemente Vásquez hizo mucho, pero no pudo hacerlo todo. En cuanto es posible juzgar por reproducciones—y las del magnífico libro de D. Roberto Pizano, donde las hay en colores, son perfectas—, creemos que el autor no exagera al atribuirle al pintor colombiano el rango más destacado entre los pintores de la Colonia. Pero si a menudo compone correctamente, sus composiciones son aprendidas. Falta en ellas aquella naturalidad espontánea, que dan las actitudes y los gestos sorprendidos sobre lo vivo, y no es difícil rastrear en sus lienzos —aquí de su educación artística basada en el grabado difusor de grandes obras—figuras y actitudes que ya hemos admirado en otros maestros; como por ejemplo el desmayo de *Santa Catalina*, en el célebre *Spasimo* del Sódoma: así como el Niño orando de la *Sagrada familia*, que evoca muy de cerca el niño doliente de *El Cristo en la Columna*, de Velázquez (¹).

Nada más natural, y éstos son leves lunares en la vasta obra del primer pintor americano, que cumple gloriosamente una entera vida de artista profesional, de maestro y educador público. Gregorio Vásquez ha practicado las luchas inherentes a su profesión y conocido, desde los celos de su maestro Figueroa, cuando vislumbra la superioridad del alumno, hasta la traición de su propio discípulo, que ofrece al clero pintar asuntos místicos por precios inferiores a los del maestro; hasta la persecución enconada, y la prisión obtenida por los religiosos cuyos templos decora, enriquece y anima, cuya intemperancia le obliga a terminar en la cárcel los cuadros encargados, como Don Francisco de Quevedo, sepultado en una mazmorra dependiente del convento, compone sermones para predicadores balbucientes.

En 1783 se funda en Bogotá el Instituto Botánico, el cual comprende una *Sección Artística*, en la que Don José Celestino Mutis, patriarca de los botánicos, abre una escuela gratuita de dibujo; está a cargo de varios profesores de la Academia de San Fernando y de otros

---

(¹) National Gallery.

pintores de Quito. De allí sale Francisco Javier Matiz, a quien Humboldt considera «el primer pintor de flores del mundo», y agrega, en 1801:

> «Hace quince años treinta pintores trabajan con Mutis; posee dos a tres mil dibujos tan interesantes para la Botánica como de una gran belleza de colorido.»

Cien de ellos están en el Instituto de Francia, donados por el barón de Humboldt.

Empero, no todo son flores; el autor de tan hermoso libro sobre el arte colombiano lamenta el expolio sufrido por la Escuela de Bellas Artes, despojada de su edificio, y hace votos por que llegue a fundarse en Bogotá un Museo de Bellas Artes, que reuna para la enseñanza, y salve de la destrucción, para gloria de Colombia, la obra de los precursores. Felizmente, mientras Don Roberto Pizano emite este patriótico voto en tan noble forma, su Gobierno le nombra Director General de Bellas Artes; de manera que ahora le será dado honrar su elevado cargo con la fundación del Museo, que los colombianos deben a Gregorio Vásquez, y reintegrar la Escuela de Bellas Artes de Santa Fe de Bogotá en un local digno de aquellos remotos y valientes precursores.

Cabeza de piedra pulida (Chiapa).

Estados Unidos: Contemporáneamente a la fundación de la Academia de San Carlos, en México, y más de un siglo después de Quito y de Bogotá, en las Colonias Británicas emancipadas—que no parecen haber sido voluntariamente adiestradas en materia artística por la Metrópoli—, hacia 1780 comienzan a distinguirse los pintores americanos Copley, Trumbull, Benjamin West, que han ido a Londres por su cuenta, buscando la enseñanza de sus gloriosos retratistas; y sobre todo Gilbert Stuart, que al finalizar el siglo XVIII se pone a la cabeza de los artistas americanos con la efigie de *Wáshington*, el *Retrato de Mrs. Yates* y otras obras singularmente hermosas.

Pero si florecía en Londres una gran escuela de pintura susceptible de formar pintores, la escultura inglesa era inexistente. En 1785 el arquitecto Jefferson, Embajador del nuevo Estado en París, solicita el concurso del escultor Houdon, «el primer estatuario de la época» (1) como bien claro lo dice Jefferson, para que vaya a Estados Unidos a modelar la estatua de Wáshington, en cumplimiento de una resolución del Congreso de Virginia.

El genial autor del *Voltaire* del Teatro Francés, y de esa maravillosa serie de bustos de hombres, mujeres y niños, dotados de intensa vida espiritual, o de suprema gracia, realizó en mármol la noble estatua de Wáshington (2), popularizada por el busto y el grabado. La presencia en Estados Unidos, aunque breve, de tan insigne artista, la bella obra allí ejecutada, así como el concurso estable de varios arquitectos también franceses, como el Mayor L'Enfant, Hallet, Mangin, Godefroi y Ramée, que construyeron importantes edificios (3), tuvieron señalada influencia en los comienzos del arte norte americano. El estatuario Houdon realizó también los bustos de Paul Jones, Franklin y Jefferson.

Este último, como arquitecto, es el autor de la Universidad de Virginia (Charlottesville).

---

(1) LOUIS REAU: *L'Art Français aux Etats-Unis.* Paris, 1926.

(2) Capitolio de Richmond.

(3) Louis Reau. Ibid.

En la primera mitad del siglo pasado, florecen los pintores Samuel Morse (el inventor del telégrafo), Inman, Hally; Leslie con sus brillantes cuadros anecdóticos; George Innes (1865) también culmina con sus grandiosos y sentidos paisajes. Todos ellos preparan el advenimiento de Whistler, de Sargent, de John La Farge, Mary Cassat, del intimista Walter Gay, del fastuoso Chasse y de Harrison, que en la hora actual afirman vigorosamente la continuidad de una gloriosa escuela.

Los escultores no les van en zaga, gracias a los monumentos conmemorativos y a las Exposiciones Universales, que hacen verdadero derroche de decoración escultórica, se forman en la escuela francesa los Saint Gaudens, Ward, Daniel French, Bartlett, Mac Monnies y muchos otros.

En Arquitectura, después de haber marcado el paso imitando dócilmente los pesados templetes de aspecto funerario, tan en boga en Inglaterra, solicitados por la necesidad y la expansión formidable de la nación entera, conscientes de su fuerza incontrastable, crearon, al finalizar el siglo, una nueva fórmula arquitectónica, tan osada y grandiosa, que sus rascacielos de Nueva York y de Chicago han abolido para el mundo entero la socorrida comparación con la grandeza babilónica.

Y lo que demuestra mejor la homogeneidad de la escuela norte americana es que a sus geniales arquitectos, pintores, escultores y grabadores hay que agregar ilustres críticos, investigadores de técnicas pretéritas, como Bernard Berenson (¹).

Boston, la ciudad Universitaria, ostenta una Biblioteca decorada por Puvis de Chavannes. De Manet hay una Galería; de Rodin, un Museo.

Lo que han conseguido los norte americanos en materia de educación artística, gracias al concurso combinado de riquísimos mecenas que han poblado de Museos y de escuelas de Bellas Artes, magníficamente dotados y organizados el vasto territorio de la nación, lo han puesto de manifiesto las varias Exposiciones Universales, realizadas con una amplitud, un lujo y un resultado, sólo comparable al de análogos alardes parisienses.

(¹) Autor de *Los Pintores Italianos del Renacimiento*, residente en Settignano, cerca de Florencia.

Brasil: Bajo la dominación portuguesa no puede decirse que el arte colonial prosperara en el Brasil:

> «Sin embargo, aparecieron algunas figuras notables (1), de verdadera formación espontánea, genios autónomos que traducían las aspiraciones plásticas de la raza, a despecho de la oposición de la metrópoli.
>
> »La más notable fuente de Arte colonial la debe el Brasil a los holandeses, que durante medio siglo constituyeron en Pernambuco una verdadera escuela de gran arte, con arquitectos, escultores y pintores, de los cuales algunos eran discípulos de Rembrandt. (Siglo XVII.)
>
> »Fruto de la escuela verdaderamente nacional fueron: el escultor Lisboa, llamado por apodo «o Aleijadinho», cuyas estatuas en esteatita deslumbraron a Saint-Hilaire; el pintor toreuta y arquitecto «Mestre Valentim», los pintores José Leandro y Manuel Brasilense y algunos más. (Siglo XVIII.)»

Antes del envío de la Misión Artística Francesa (2), solicitada por el Gobierno de Don Juan VI, el ya nombrado Antonio Francisco Lisboa, *el Estropeado*, arquitecto, escultor en madera y dorador, «mestizo genial, hijo de un arquitecto portugués, fué un artista poderoso, pero incompleto», que construyó en Minas «monumentos arquitectónicos pesados pero imponentes». Existía una Escuela de Pintura *Fluminense* inspirada en la pobreza de los maestros portugueses contemporáneos, y fué precisamente para reaccionar contra esas imitaciones de una mala escuela que, en 1815, el conde de Barca, Ministro de Don Juan VI, resolvió la creación de la Academia de Bellas Artes, y por intermedio del marqués de Marialva, embajador del Brasil en la corte de Luis XVIII, gestionó el envío de una Misión académica. Su jefe fué Joachim Lebreton, miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas y de la Academia de Bellas Artes, cuya valerosa resistencia ante las reivindicaciones de Blücher y de los ingleses fué causa de que estuviera disponible en aquel momento (3), secundado por los hermanos Taunay, notable pintor el uno y escultor el otro, Jean B. Debret, también pintor, Auguste H. Grandjean de Montigny, arquitecto, Ch. S. Pradier, grabador, hermano del célebre escultor, Marc y Zephirin Ferrez, escultores, y Sigismond Neukomm, austriaco de nacimiento, «discípulo predilecto de Haydn y protegido de Talleyrand, que acompañó a Río en 1816 al duque de Luxemburgo, representante del rey de Francia en la corte de Juan VI».

---

(1) Argeu Guimaraes, Catedrático de Historia en la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro: *Historia das Artes plásticas no Brasil.*—(Notas del libro en prensa).

(2) Adrien Delpech: *Une Mission artistique au Brésil.*—La Mission Française de 1816.—*Revue de l'Amérique Latine*, 1925.

(3) Ibid.

Se trataba, pues, de una gran Misión Artística, compuesta de ilustres personalidades; dos de los miembros habían rehusado invitaciones del Emperador Alejandro de Rusia, prefiriendo el Brasil.

Malgrado algunas peripecias, la mayor parte de los miembros de la Misión trabajan con entusiasmo desde 1816 hasta 1819. Entretanto había fallecido el protector, conde de Barca; en 1819 muere también Lebreton, jefe de la Misión; el grabador Pradier, que había recibido orden de grabar el cuadro que ejecutaba Debret, motivado por la llegada de la archiduquesa Carolina Leopoldina, novia de Dom Pedro, se dispone a reproducirlo, pero advierte recién que faltaban allí todos los elementos para confeccionar e imprimir grabados, y resuelve ir a buscarlos a Francia. Se va, pero no vuelve.

Desaparecido el Ministro Barca y el Jefe de la Misión, surgen rivalidades con Henrique José da Silva, mediocre pintor portugués, que obtiene del nuevo Ministro la dirección de la Academia real de Dibujo, Arquitectura y Escultura, desbanca al Secretario Dillon, venido de Francia, y hace nombrar en lugar suyo al Abate Luis Rafael Soyé (¹).

Desde su llegada al Brasil Grandjean de Montigny había confeccionado los planos para la construcción de la futura escuela de Bellas Artes, pero surgieron obstáculos, el tiempo pasaba y la Misión Artística, contrariada en sus tareas, acabó por desalentarse, regresando a Francia, con excepción de los hermanos Taunay, uno de los cuales sucedió al fracasado Henrique José da Silva en la dirección de la Academia.

Alcanzaron empero a sostenerse hasta 1829, y realizaron diversas exposiciones.

> «En 1829 la segunda Exposición de pintura provoca el entusiasmo de la prensa. Hay cuarenta y siete cuadros, diez de los cuales de Debret. Félix Emile Taunay exponía cuatro vistas de Río, los doce alumnos arquitectos de Grand-

---

(¹) Ibid.

jean presentaban ochenta y cinco proyectos y planos. Al año siguiente, Porto-Alegre exponía trece cuadros y estudios; aumentan los discípulos de Debret y están en continuo progreso...; todo marchaba del mejor modo, cuando una resolucion del Ministro ordena ceder la mitad del Instituto de Bellas Artes a la Imprenta Nacional. Debret escapó a esta postrer desilusión, pues había regresado a Francia en el año anterior (¹).»

Formaron algunos buenos discípulos; y el pintor Debret, al embarcarse llevó consigo a Francia a su alumno predilecto Manuel de Araujo Porto-Alegre, que entró en el taller del barón Gros. Debret no había perdido su tiempo, llevaba también los cuantiosos elementos gráficos y literarios que le sirvieron después para publicar su hermosa obra en tres volúmenes *Viaje pintoresco,* que ha salvado del olvido las primitivas costumbres brasileñas (²). Augusto Taunay ejecuta la hermosa estatua de Camoens, y su hermano Nicolás, pintor brillante, realiza numerosos cuadros anecdóticos. Les sigue Víctor Meirelles, con grandes lienzos conmemorativos, y Pedro Américo, con la celebrada *Batalla de Avahy.*

Esta experiencia de implantación sistemática del arte en un terreno virgen no es única solamente en América, debe serlo en la historia de todas las escuelas y esto la torna singularmente interesante. Sería instructivo conocer menudamente todas sus consecuencias, pero no nos ha sido dado consultar el estudio publicado por D. Alfonso d'Escragnolle Taunay, descendiente fluminense de aquellos ilustres antepasados, que señala M. Delpech. De todas maneras esta experiencia, aunque contrariada por las circunstancias, por rivalidades inevitables, reproducidas en todos los pueblos en análogas situaciones, ha sido el punto de arranque de la hoy floreciente Escuela Brasileña.

⁂

Venezuela: A juzgar por un severo juicio emitido por el publicista venezolano Doctor Don Miguel José Sanz (³), la educación pública en Caracas, a fines del siglo XVIII, entregada a los conventos, no sólo dejaba mucho que desear, sino que yacía en el abandono más completo. Este

---

(¹) Ibid.

(²) Ibid.

(³) Doctor Don VICENTE G. QUESADA: *La vida intelectual en la América Española.* Obra ya citada.

juicio es corroborado en todas sus partes por el fiscal protector de indios, de la Real Audiencia de Santa Fe de Bogotá, Doctor Don Francisco Moreno y Escandón, en un informe oficial al Virrey del nuevo reino de Guatemala, Don Pedro Messía de la Cerda, marqués de la Vega de Armijo.

Los que no aspiran a seguir la carrera eclesiástica, como la más descansada y segura, persiguen el doctorado en leyes, que se adquiere en dos años de estudio.

Otro venezolano, el Doctor J. Semprún, en su estudio acerca de *la Pintura en Venezuela* (¹), dice:

> «El estudio de los orígenes de la pintura venezolana puede ser asunto para un estudio curioso, pero árido, que no cabría en un simple esbozo. La tradición y la historia conservan ciertos nombres oscuros, más meritorios ciertamente por la generosidad del esfuerzo realizado que por el fruto obtenido...; la pintura sólo vino a tener cultivadores afortunados a fines de la pasada centuria.»

De manera que si la distancia y la falta de comunicaciones directas—que son en América nuestro más grande obstáculo—, nos impide ilustrarnos recíprocamente, deberé apelar aquí al feliz recuerdo y al testimonio personal, para colmar una laguna respecto del arte venezolano. Hace ya cuarenta y seis años fuí testigo en el *Salón* de París del merecido éxito de dos notables pintores de esa joven escuela, y tan hermosa floración era ya reveladora de una muy elevada cultura colectiva.

En 1885 conocí allí a Arturo Michelena, en el taller—donde la suerte quiso que yo no permaneciera más de media hora— del maestro Jean Paul Laurens, en compañía de su compatriota el venezolano Cristóbal Rojas y del escultor chileno Arias; Eduardo Sívori fué su compañero de estudios.

Ninguno de estos cuatro estudiantes de arte, que representaban tres regiones sud americanas en aquel taller tan eminentemente francés, ha quedado en la oscuridad, pero dos murieron en plena juventud, como suelen morir nuestros artistas. No parecería sino que, en esta raza en formación, las escasas flores del alma abrieran sus corolas para perfumar por un momento la verja del sepulcro. Y efectivamente toda civilización está compuesta de innumerables tentativas, de un aluvión de aspiraciones arrojadas como un tributo a la voracidad de la sima.

De todos los artistas de nuestro continente, Arturo Michelena ha

---

(¹) Citado por Don José Gabriel Navarro (Ecuador).

sido el primero en alcanzar notoriedad europea. La suerte le deparó esa justicia, ya que sus días estaban contados. El noble artista lo merecía. Michelena poseía un magnífico temperamento de pintor; su retina era el instrumento de precisión perfecta al servicio de sus sensaciones, y la técnica adquirida junto al maestro Laurens no tenía nada que envidiar a otra técnica cualquiera. Cuando en 1887 expuso en el Salón sus dos cuadros *Enfant malade* y *La visite electorale*, dos obras de índole europea y esencialmente francesa, llamó tan poderosamente la atención del Jurado, que le arrancó por unanimidad una altísima recompensa, la segunda medalla, distinción rara que le colocó de golpe entre el grupo privilegiado de los artistas fuera de concurso.

Algún tiempo antes me manifestó su inquietud conversando juntos con Cristóbal Rojas, amenazado de igual perjuicio; el asunto era sud americanamente sencillo; el Dictador que a la sazón se había hecho cargo de la felicidad del pueblo hallábase en París y no podía dejar de inmiscuirse en la conciencia y el estudio de los pensionados de su país; consideraba por lo visto que era imposible estudiar pintura fuera de la clásica Italia y hallaba que aquellos muchachos inexpertos perdían lastimosamente el tiempo en la más disoluta de las capitales; ambos artistas fueron a saludarle y recogieron esta amenaza: «Si no dejan París para ir a Italia se les suprimirá la subvención.»

Michelena y Rojas no hallaban a qué santo encomendarse; aquel capricho les traía una perturbación en sus estudios; ellos sabían cuán inconveniente sería dejar la enseñanza que seguían para ensayar orientarse de nuevo. Pero no le han explicado? les dije. Me miraron con lástima: «Fulano no oye; ordena.» Y que van a hacer, salir de París? «No, eso es imposible; desapareceremos por algún tiempo a ver si nos olvidan.»

Ignoro dónde fueron; dejé de verlos momentáneamente; sé que siguieron estudiando con ahinco y los dos tuvieron su recompensa; como si hubieran querido desmentir las previsiones del dictador, Rojas consiguió en el Salón de 1886 una Mención Honrosa y en el de 1889 su hermoso cuadro *Dante y Beatriz* fué premiado con Tercera medalla.

A pesar de estos repetidos triunfos, me temo que Michelena, al menos, perdiera la pensión, porque volví a verle luchando con las contrariedades materiales de una vida difícil. Sé que durante largo tiempo un aficionado argentino residente en París, Don Felipe R. Piñeyro, fué su providencia. Piñeyro le ayudó eficazmente, comprándole su cuadro *La visita electoral,* y durante tres años consecutivos, más que un amigo fidelísimo, fué un verdadero padre, oportuno, tolerante y afectuoso.

Recuerdo que Michelena, antes del último triunfo en la Exposición Universal de 1889, pasó por un momento de angustia; al par de otros no pudo ser insensible a los encantos de una modelo—su bello rostro altivo encarna una creación del artista—(¹), y esta pequeña aventura destruyó momentáneamente su tranquilidad. Su amigo y protector vino en su ayuda con la oportunidad de siempre y lo embarcó con rumbo a Venezuela; el cambio de aire le fué propicio.

Entretanto, su talento de artista le protegía; la última obra expuesta en esa Exposición, *Charlotte Corday yendo al cadalso,* ganaba los sufragios del Jurado y obtenía una Primera medalla, el premio más elevado a que puede concurrir un extranjero.

Ignoro lo que opinaba entonces el dictador de marras, sobre aquellos jóvenes que trabajaban a pesar suyo, tan eficazmente por la gloria y el provecho de Venezuela.

Aquel episodio dramático de la historia de Francia debía estar bien interpretado y sólidamente pintado, para que en París, un Jurado francés votara la medalla de oro al pintor extranjero, que desde el fondo de América, venía a caracterizar la dramática figura de la audaz patriota. El triunfo de Michelena era realmente completo.

Su cuadro histórico estaba ingeniosamente compuesto, el dibujo era suelto, fácil, lleno de espontaneidad; la coloración, fresca y armoniosa. Un detalle dirá con elocuencia la fertilidad de su imaginación de pintor.

El cuadro representaba el momento en que Charlotte Corday sale de la celda, después de haber posado para el joven oficial que obtuvo el singular permiso de retratarla antes del suplicio. La obra estaba hecha, y Michelena no encontraba el modo de indicar al espectador que la valerosa criatura había tenido la presencia de ánimo de examinar su retrato en aquel duro trance; al fin halló el recurso que resolvía victoriosamente la dificultad: supuso que la heroina habia pisado un resto de pintura azul, de las que el pintor tenía en el suelo junto al caballete, y el rastro de su planta iba desde el taburete del pintor hasta la puerta de la prisión por donde se disponía a salir.

El viaje de Michelena a Venezuela le resultó favorable en todos sentidos; precedido como iba de una excelente reputación de artista.

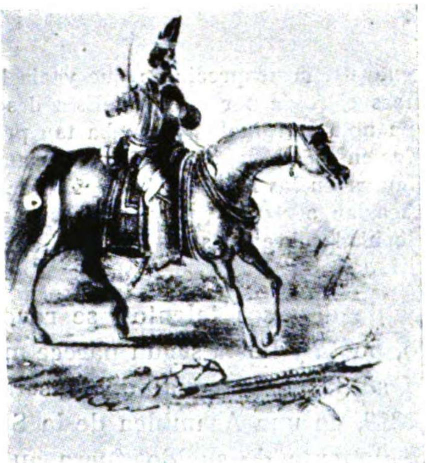
(¹) Charlotte Corday.

fué acogido con entusiasmo por la sociedad venezolana; recibió encargos de retratos y de otras obras; demoró un año, y la reacción fué tan completa que volvió casado a París. Las altas recompensas obtenidas le aseguraban una existencia desahogada, a cubierto de la mala fortuna. Siguió trabajando con éxito; pintó allí otro cuadro hermoso que fué aplaudido por la crítica: la *Muerte de Pentesilea, reina de las Amazonas,* asunto decorativo, que le dió ocasión de demostrar su maestría en el desnudo.

Ilustró algunos libros para importantes casas editoras; le vi hacer las ilustraciones para una edición de lujo de *Hernani,* de Víctor Hugo.

Después, su salud quebrantada—nunca fué floreciente—, le obligó a refugiarse en las montañas natales, en donde falleció rodeado del cariño de los suyos, de la admiración de sus compatriotas.

Arturo Michelena ha muerto a los cuarenta años, cuando estaba en situación de producir descansadamente; al menos, su planta de artista deja, como el pie de su heroína, la huella azul en la senda espinosa del arte sud americano.



Soldado de caballería (Carlos Morel).—Buenos Aires, 1840.

Cuba: En la Habana, otro pintor francés, Jean Baptiste Vermay (1), discípulo de David y recomendado por éste a Bonaparte, en calidad de profesor de su hijastra Hortensia, emigrado en 1815, llega a Cuba con cartas de recomendación de Luis Felipe de Orleáns y se dedica a la enseñanza.

Vermay era un pintor distinguido, autor laureado de grandes lienzos en el género histórico anecdótico, que estuvo de moda en aquella época.

Con el alto apoyo del Obispo Monseñor Juan José Díaz de la Espada y Landa, secundado por Alejandro Ramírez, Director de la Sociedad Económica de los Amigos del País, que habían fundado diversos institutos de enseñanza, un Museo de Anatomía y el Jardín Botánico, funda a su vez en 1818 y dirige durante quince años la Escuela de Dibujo y Pintura, convertida más tarde en Academia de San Alejandro.

Al llegar a la Habana Vermay:

> «...pudo darse cuenta del menosprecio en que yacía la práctica del arte de la pintura, hasta entonces ejercida por esclavos. Este desdén por los artistas y las artes—agrega en una nota marginal—, formaba tan profundamente parte de la mentalidad de la época en Cuba, que se publicó una memoria sobre los medios más conducentes a estimular en los blancos el ejercicio de artes y oficios, y persuadirles que no arriesgarían ser confundidos con las personas de color, sino que adquirirían superioridad sobre ellas.»

Dotado Vermay de diversos talentos, se reveló pintor, escultor, arquitecto, ingeniero, poeta y hasta según parece músico aficionado (2).

Indudablemente su tarea personal debió ser considerable, y se justifica que hacia 1819, en una Asamblea de la Sociedad Económica, habiendo solicitado aumento de sueldo, fuera autorizado a hacer la adquisición de «un esclavo» para el servicio de la Escuela:

---

(1) Jeanne de León.—«J. B. Vermay, pintor francés fundador de la Academia de la Habana».—*Revue de l'Amérique Latine*, n.º 67.—Julio de 1927.

(2) Ibid.

> «...dejando para después de los exámenes considerar el pedido de aumento en su retribución, en proporción de los progresos que hubieran realizado los alumnos.»

Era una aplicación práctica del procedimiento atribuído a los chinos para con los médicos, que no están autorizados a cobrar sino cuando han mejorado a los enfermos.

En 1826, Fernando VII le nombra pintor de Cámara.

En 1832 alcanza Vermay la recompensa de que le sea conferido el rango de Real Academia de Bellas Artes a la Escuela fundada por él. Dos años después fallece, en la epidemia de cólera que asuela la isla; le sucede en la Dirección su discípulo Guillermo Colson, el cual, en 1840, tiene al fin la satisfacción de enviar a Europa los dos primeros becados para estudios de arte, egresados de la Academia de la Habana.

⁂

Chile: En Chile, como en Argentina, es nula la influencia artística de la Colonia. Las Congregaciones religiosas introducen de España, de Quito, de Colombia, o confeccionan ellas mismas por diligencia de algún fraile pintor o escultor, mediocres lienzos alusivos a los fastos de su orden, imágenes de santería talladas toscamente, pero provistas a la española de cabelleras de ajusticiado, de un verismo que impresiona.

Don José Bernardo Suárez, en un resumen histórico de las bellas artes en Europa y América, titulado *Tesoro de Bellas Artes* (Plutarco del joven artista), publicado en Santiago en 1872, librito escrito con tocante ingenuidad, dice:

> «En la época del coloniaje, el atraso en la pintura y escultura marchó a la par de las demás bellas artes. Los padres de la Compañia de Jesús, sin embargo, hicieron algo por el adelanto de ellas; siendo digno de mencionarse el padre Carlos, que introdujo en Chile algunos artistas «disfrazados» de jesuítas.»

Vale decir que estos *pioneers*, que llegaban en son de descubridores, y se internaban en el país explorando y eligiendo los mejores sitios, los más adecuados para establcerse en grupos, sin depender de nadie, traían consigo, entre los mismos afiliados, toda clase de artífices de diversas nacionalidades, desde el arquitecto, a veces competentísimo, que planeaba y dirigía la fábrica de sus iglesias y catedrales, el tallista en madera que formaba discípulos indígenas, el pintor de asuntos místicos, que suplía a las necesidades del culto, hasta el platero y el dorador, el bordador, el alarife encargado de formar ayudantes y colaboradores.

Cumpliéndose, sin embargo, el primer tercio del siglo XIX, y malgrado que el pueblo chileno había prosperado, que ya contaba en su seno familias enriquecidas en el comercio y la minería, que vivían lujosamente y buscaban en los halagos de la fortuna satisfacciones de orden más elevado, las manifestaciones artísticas de cualquier género seguían siendo del todo desconocidas.

Hacia 1840 la vida social chilena era la más brillante del Continente, pues a ella se habían sumado los hombres más distinguidos de Argentina, emigrados políticos de la tiranía de Rozas, que buscaban en Santiago y en Valparaíso un refugio para ejercer sus actividades de publicistas; allí se reunieron Sarmiento, Mitre, López, Frías, así como el gramático Don Andrés Bello, llegado de Venezuela en busca de más propicio campo. En tal momento atravesó los Andes, huyendo también de la mortífera sombra que proyectaba Rozas en las riberas del Plata, el notable pintor francés Raymond Monvoisin, después de una estadía de sólo tres meses en Buenos Aires, que fueron tal vez, para su producción personal, los más felices de su vida entera, según veremos después.

De llegada en 1842, hizo Monvoisin en Valparaíso no sólo una gran exposición de sus obras, presenciada por Mitre—que no había podido realizar en Buenos Aires, porque las artes eran «cosas de gringo», por lo tanto indesirables, para el oscuro tirano—, sino la primera exposición de cuadros que se realizaba en Chile, por no decir en Sud América, excepción hecha de Río de Janeiro (1).

«Monvoisin llegó a Santiago, dice Richon Brunet, en una breve síntesis (2),

---

(1) Visitado en 1815 por la misión artística francesa.

(2) «El arte en Chile.» *Athinae*, 1911.

> en una época brillante de riqueza y de lujo, y ejecutó una larga serie de retratos, algunos de los cuales son de primer orden.
>
> ……
>
> »No existia (entonces) ninguna organización artistica, y por consiguiente ninguna escuela de Bellas Artes. El creó una especie de Academia artistica, pero enteramente privada y sin referencia alguna al Estado. No pude encontrar sino datos muy vagos sobre esta primera academia; sin embargo hizo algunos discipulos, que fueron los primeros pintores nacionales, y entre los cuales se destaca especialmente Mandiola, cuyos cuadros revelan un vigoroso temperamento de pintor y en que se nota netamente la influencia del maestro.»

El mismo Monvoisin, en sus *notas biográficas* manuscritas (1), dice:

> «En Chile fundé una escuela de pintura y llevé el gusto por el arte de que no tenian la menor idea. Lo que acabo de decir de Chile también lo hice en el Perú. Permaneci diez y seis años en la América del Sur, donde trabajé más que nunca, a pesar de haber pasado la cincuentena. Los retratos que ejecuté son innumerables: Presidentes y Generales de las Repúblicas por donde pasé. En el Brasil, el Emperador y la Emperatriz, lo mismo que muchas personas de la corte.»

En Chile hizo un gran cuadro: *Captura de Caupolican por los españoles;* la *Abdicación de O'Higgins a la Presidencia* (gran tela), y numerosos retratos de personas espectables.

Al volver a Paris, quedaron en Chile varios de los cuadros que habian figurado en su exposición de Valparaiso, como ser un gran lienzo: *Alí Bajá; la Sesión del* 9 *Termidor* y un *Pescador junto al Sena.* De manera que la sociedad chilena y los jóvenes estudiantes hallaron en aquel eminente artista, al mismo tiempo hombre de mundo y educador, el animador providencial que se requeria para abrir horizontes, iniciar nuevos rumbos, despertar emulaciones en mentes adormecidas por la prolongada siesta colonial.

> «En 1847, el estadista Don Manuel Montt y Don Antonio Varas (2), ordenaron por decreto la creación de la primera Academia oficial de Bellas Artes. El primer Director y Maestro de la escuela de pintura fué el italiano Cicarelli, que el Gobierno hizo venir de Rio de Janeiro, donde era Profesor de dibujo. Años despues tuvo por sucesor al pintor alemán Kirbach, reemplazado a su vez por

---

(1) Publicadas por mí en febrero de 1905 en *La Nación*, junto con su *Diario de viaje*, hasta entonces inédito.

(2) Richon Brunet: «El arte en Chile».- *Athinae*, 1911. B. A.

> otro italiano, Mochi. Después de éste la Escuela de Bellas Artes atravesó una época de crisis y de desorganización, a la cual contribuyeron, en gran parte, los graves acontecimientos del año 1891.»

Entre los primeros artistas nacionales figuran Antonio Smith y Antonio Caro, pintor de costumbres populares chilenas.

> «Hacia 1900 la Escuela fué reorganizada en la forma actual, sólida y definitiva, y cuenta ya con un notable cuerpo de profesores nacionales y extranjeros.»

Reclutados los chilenos entre los becados que cursaron sus estudios en Paris, como los distinguidos pintores Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma, Pedro Subercazeaux, y los escultores Plaza y Virginio Arias, que desarrollaron a su regreso la más benéfica influencia educadora. Otros permanecieron en Paris, como José Tomás Errázuriz y Alberto Orrego Luco.

A raiz de la fundación de la primera Academia de Bellas Artes, dice el autor citado, se llamó para dirigir la clase de escultura a un escultor francés, Auguste François, quien profesó durante veinte años, y fué reemplazado por el más notable de sus discípulos, Nicanor Plaza, una de las glorias de la escuela escultórica chilena.

> «Desde que se organizó la vida artistica en Chile (¹), se estableció la tradición de que todos los jóvenes artistas, después de sus primeros estudios, se dirigieran a Europa, y más especialmente a Paris, para completar sus estudios y formar su gusto y sus ideas; la falta de ambiente, todavia, en el pais mismo, hacia que este viaje fuera casi una obligación; por eso, con muy raras excepciones, todos los artistas chilenos, durante los treinta años últimos (desde 1880), pasaron por los talleres de los maestros franceses.»

De manera que, también en Chile, como en el Brasil, en el Perú, en Cuba y en Argentina, fueron artistas franceses los iniciadores de las artes plásticas.

En 1908, el distinguido pintor español Don Fernando Alvarez de Sotomayor, actual Conservador del Museo del Prado en Madrid, fué encargado primero de la clase de pintura, y posteriormente, de la Dirección de la Escuela de Bellas Artes de Santiago. Y en su discurso de recepción en la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando (1922) decia respecto de Chile:

> «Por lo que se refiere al estado del arte en Chile, pronto comprendi que

---

(¹) Ibid.

> no correspondia a mis prejuicios, y que era mucho más floreciente de lo que me habia imaginado.
>
> »La Escuela de Bellas Artes de Santiago, fundada en 1858, funcionaba entonces con nutrido cuerpo de profesores. Los alumnos matriculados pasaban del millar, y esta cifra es por si sola un dato elocuente del interés que en aquel pais despierta el estudio de las Bellas Artes, cuyo estado floreciente se debe, aparte del cultivado espiritu de los chilenos, a las instituciones de fomento, creadas por el Gobierno con objeto de impulsar su desarrollo. Habia un Consejo S. de Bellas Artes, encargado de organizar anualmente Exposiciones oficiales, y que llevaba la alta Dirección del Museo de Pintura y Escultura, extendiendo su acción a todo cuanto fuese beneficioso al fomento de la cultura artistica.
>
> »Pronto comprendi que gran parte del camino que crei habia de recorrer, estaba ya andado, y que mi labor debia dirigirse especialmente a encauzar el cariño y la atención de aquellos artistas hacia nuestra pintura, un poco olvidada y relegada a segundo término, por el deslumbramiento que producia entonces el arte francés. Faltaba el nexo. Todo lo que nosotros habiamos hecho era enviar torpes mercaderes de arte comercial que iban creando nuestro desprestigio.»

En 1910, al celebrarse las fiestas del Centenario de la Revolución emancipadora, se inauguró el magnífico edificio del Museo y Escuela de Bellas Artes.

En el citado discurso, Don Fernando Alvarez de Sotomayor elogia individualmente a algunos pintores chilenos y argentinos, pero observa que no tienen aún personalidad colectiva, que carecen de fisonomia nacional, y lo atribuye, no a la circunstancia, perfectamente lógica, de que nuestros conglomerados internacionales, que constituyen por ahora los pueblos más evolucionados de la América Latina, no han decantado aún los diversos elementos étnicos que los integran, sino al hecho de que nuestros estudiantes hayan ido a Francia y a Italia, a estudiar a los maestros franceses e italianos, en lugar de estudiar a los españoles, que erradamente supone exclusivos antepasados nuestros, olvidando que se refiere a pueblos marcadamente cosmopolitas; olvidando también que los principales artistas españoles solieron estudiar en Roma o en Paris, como Goya, Zuloaga, Anglada, Rusiñol, Blay y el mismo Alvarez de Sotomayor, cuyo consejo de que los latino americanos busquen en España la tradición ancestral para encarrilar la propia vía, no condice con su estilo personal de filiación netamente inglesa.

El más nacional de los artistas, el más representativo es aquel que refleja mejor el medio en que vive. Cómo pretender entonces que los artistas latino americanos sean representativos del medio en que viven, si precisamente ese medio ambiente está en formación, y aun carece de fisonomía propia, es decir nacional? La mejor prueba es que el artista no necesita haberse formado en un medio determinado para caracterizarlo a fondo. Puede venir de fuera, puede ser completamente ajeno a dicho medio, pero sentirlo hondamente para expresarlo mejor que nadie.

Dominicos Theotocópuli era un griego de Creta; fué discípulo aventajadísimo de Tiziano; su primera obra toledana *El expolio* es veneciana, pero así que absorbe y se impregna del ambiente de Toledo, se convierte en el más representativo de los pintores españoles. Desde entonces se le considera el padre de la pintura española.

Prosper Mérimée es un insigne escritor francés, pero cuando vive hondamente horas españolas, realiza en *Carmen* la más castiza de las majas, y una obra maestra netamente española. Lo mismo que cuando se empapa en la vida corsa, alcanza a concretar en *Colomba* una obra fundamentalmente italiana.

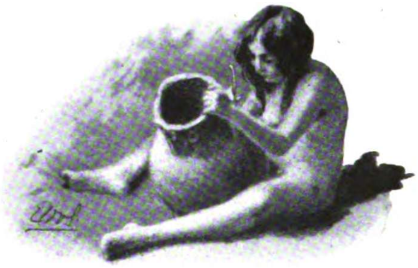
Wáshington Irving, poeta norte americano, enamorado de la Alhambra, hasta ser el primero en descubrir sus méritos, escribe allí mismo, cuando aquel Alcázar, en manos de una portera, se había convertido en casa de inquilinato, una serie de cuentos orientales que parecen dictados por la morería.

Otro compatriota suyo, el pintor Sargent, vive también sus horas sevillanas y produce una *Carmencita,* oriunda de Andalucía.

El escritor uruguayo Reyles escribe, con *El Embrujo de Sevilla,* la más andaluza de las novelas; lo mismo que Larreta, con *La Gloria de Don Ramiro,* una obra esencialmente castellana.

Tres pintores italianos contemporáneos viven en París, se impregnan de su peculiar ambiente: De Nittis, Boldini, Capiello, y son tres maestros parisienses entre los más representativos.

Los pintores norte americanos, que, según observa Alvarez de Sotomayor, son los primeros artistas que hayan llegado en América a tener fisonomía propia de filiación inglesa, han estudiado todos ellos en París, en la Escuela francesa: Whistler, Sargent, Chase, Harrison, etc., pero reflejan en sus obras un pueblo de ciento treinta millones de ciudadanos ya evolucionados. Mientras que en Argentina, que es el pueblo más cosmopolita del mundo, sobre doce millones de habitantes, hay dos millones de italianos, uno y medio de españoles, otro tanto de diversas nacionalidades, entre franceses, ingleses, rusos, sirios y alemanes, y solamente siete millones y medio de argentinos, esparcidos en un territorio cinco veces mayor que Francia. Pasará todavía mucho tiempo antes de que nuestros artistas estén en situación, no por falta de condiciones, sino por falta de ambiente nacional, de reflejar medios que todavía no existen, porque se hallan en trance de formación.



Muchacha Calchaquí decorando una urna (E. S.).

I

EL YERMO

En este breve resumen de los vestigios monumentales de aquellas antiguas civilizaciones que ilustraron el pasado de América, la región platense no ha tenido cabida. Demasiado alejada de los más próximos focos del Cuzco y de Tihuanacu, apenas llega muy atenuada a los valles Calchaquíes la onda de influencia de la cultura incásica. Anforas y urnas funerarias de barro cocido, de forma elegante, vistosamente policromadas; finos tejidos de apretada trama ingeniosamente combinados, con hondo sentido decorativo, ataviando las momias; discos de bronce ornamentados; pedruscos toscamente labrados; algunas urnas antropomorfas, que no alcanzan a la belleza escultórica de los vasos peruanos o mexicanos; pequeñas esculturas, tazas y escudillas de barro, análogas a las arcaicas de origen griego, es todo cuanto surge del antiguo suelo, donde vivieron libres nuestros antepasados hasta la llegada de los españoles.

Lo que más abunda es la urna funeraria, tan semejante a las troyanas en el acentuado arco superciliar de buho, destinadas a encerrar los restos de las criaturas sacrificadas para impetrar la lluvia. En el Museo del Trocadero, la única que representa la cultura Diaguita, agrega, a su rudimentaria faz de lechuza, dos manitos juntas a la altura del pecho, sosteniendo una minúscula tacita del tamaño de un dedal, apenas suficiente para contener una gota simbólica de agua de lluvia.

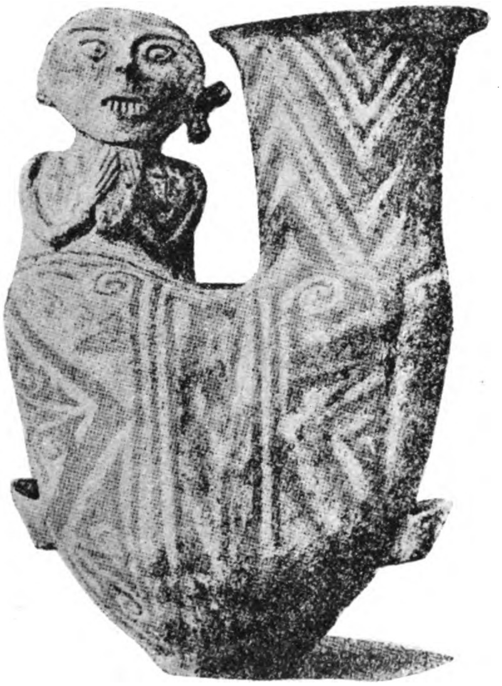
La pieza capital, entre todas las exhumadas, es la *Urna antropomorfa,* descubierta por Adán Quiroga, que publicamos aquí, representando un tocador de antara (1).

---

(1) Syringa o flauta de Pan.

Según Ambrosetti, «es el famoso ídolo-tinaja de Amaicha (1), (valles Calchaquíes, provincia de Tucumán), publicado por el Doctor Quiroga como representación de *Quellay*, el dios festivo de los Calchaquíes». Hoy se diría Diaguitas (2).

El explorador Ambrosetti la consideraba preciosa; y como factura, única en su género (3). Si los Diaguitas no han dejado tras ellos monumentos imperecederos como testimonio de una cultura superior, han demostrado, en la infinita variedad de formas de sus cacharros y en las múltiples combinaciones y diseños de sus primorosos tejidos, que tuvieron sentido artístico, y que la decoración ornamental consolaba su espíritu en la angustiosa espera de la esquiva lluvia.



Urna antropomorfa (*Colec. Quiroga*).

Otras vastas regiones del inmenso territorio, pobladas de verdura, regadas de manantiales, atravesadas por caudalosos ríos, no han dejado más testimonio de la existencia humana que hachas de piedra, puntas de flecha, y bolas arrojadizas, mientras los Calchaquíes, cuya vida fué precaria e inclemente bajo el sol abrasador, entre áridas breñas y espinosos cactus, hicieron florecer en el yermo natal la nobleza del arte.

---

(1) De la colección Adán Quiroga; con su anuencia, el que esto escribe la ha incorporado al Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires).

(2) Según lo ha demostrado posteriormente el arqueólogo Eric Boman. (Véase Roberto Levillier: *Nueva Crónica de la Conquista del Tucumán*.—Vol. I, pág. 32-34.)

(3) JUAN B. AMBROSETTI: *Notas de Arqueología Calchaquí*, págs. 109-11 y 159-61.

La modesta Gobernación de Buenos Aires—dependiente del Virreinato del Perú—, que recién en 1776 llegó a ser Capital del Virreinato del Rio de la Plata (¹), era en realidad, por un conjunto de circunstancias, la Cenicienta de las Colonias españolas (²).

Un pueblo nuevo, pobre y subyugado como el que habitaba la ciudad de Buenos Aires en las postrimerías de la dominación española, infinitamente lejos del mundo civilizado, sin tradiciones ni ejemplos de cultura; del que solamente un grupo tenía contacto con las ideas a través de los libros extranjeros y las gacetas retardadas, hubiera necesitado desde la infancia, más que otro alguno, quien se ocupara solícito de despertar su cerebro virgen y de abrir sus ojos soñolientos a la belleza ambiente; pero el abandono de las autoridades era completo, y en la larga siesta de los funcionarios coloniales nadie velaba sino es la suspición.

Como en la pampa no habia minas de ninguna especie, ni bosques naturales; como lo que abarcaba la vista en su ámbito infinito, era soledad y pobreza; como su aparente desventura la relegara al extremo sud del Continente, la corona de España la consideró un estorbo. Sucede a menudo que las riquezas más ocultas son las que están a la vista. Las minas de la pampa yacian a flor del suelo, en el manto inmensurable de tierra de aluvión, traída en alas del viento desde la remota selva virgen (³).

La pampa carece de arboledas, pero las gramíneas que crecen apretadas en la superficie forman como un mar de verdura movido por el viento, por el suyo, porque al par del océano o del desierto, la llanura argentina tiene el Pampero, que no es soplo agostador y mortífero, sino ráfaga vigorizante que fecunda y purifica. Es el padre nutricio de los campos argentinos.

(¹) Este comprendia también Bolivia, Paraguay y Uruguay.

(²) Dice el historiador Mitre: «El puerto de Buenos Aires, señalado por la naturaleza para ser emporio de la América Meridional, fué considerado por la España como un presente funesto, y como tal se declaró puerta condenada, aun para el uso de sus propios habitantes. Por el espacio de más de un siglo, toda la legislación española a su respecto no tuvo más objeto que impedir la navegación y el intercambio que por él podia efectuarse.» (Introducción a la *Historia del General Manuel Belgrano y de la Independencia Argentina.*)

(³) Las selvas del Chaco.

1780-1785

Quiere la tradición popular (¹), referida por el historiador Don Vicente G. Quesada, que en tal día del año 1780 el indio José, escultor tallista, nacido y adiestrado en las Misiones Jesuíticas del Paraná, se dirigiera a las quintas por la antigua calle del Empedrado (²), en compañía de un fraile Mercedario, cuando se detuvo bruscamente frente a un añoso naranjo, de grueso tronco retorcido y se puso a examinarlo con marcada curiosidad.

> «—Qué miras?—dijo el reverendo.
> —Ese árbol, padre.
> —Y bien! No has visto más hermosos en los magníficos bosques de tu país?
> —Sí, padre; los he visto más elevados y más frondosos, pero ese árbol es excelente para tallar una estatua. Qué hermosa efigie haría de su tronco.
>
> ……
>
> —Podría tallar una estatua sentada... la naturaleza parece haber imitado en su forma un hombre...—balbuceaba el indio preocupado—; y dirigiéndose con resolución al Padre:
> —Haré la imagen del *Señor de la Humildad y Paciencia.*
> La inspiración del genio había iluminado el alma del artista.»

El reverendo, impresionado por la actitud de José, se dirige a la modesta familia que descansaba en ese momento tomando mate a la sombra del árbol, gestiona y obtiene su adquisición para el Convento de la Merced.

Tal parece haber sido, si la tradición no miente, el origen de la primera obra argentina con la que se inicia el arte nacional.

Si esta obra hubiera nacido espontánea en la mente del indio Misionero, sin notables ejemplos previos, sería un milagro de inspiración natural, que debemos descartar en nombre de la falta absoluta de precedentes históricos.

La verdad es otra: En el vasto territorio, que aun no se denominaba argentino, pero cuya posesión y dominio poco tardaría en vaci-

---

(¹) *Páginas olvidadas.—Artista indio.*
(²) Hoy Florida.

lar y romperse en las débiles manos de los sucesores inmediatos de Carlos III, había una región más próspera que la sede del nuevo Virreinato del Río de la Plata, las Misiones Jesuíticas del Paraná, cuyo Imperio acababa de ser bruscamente interrumpido por aquel Monarca, con la expulsión de los Jesuitas, pero cuya cultura subsistía en algunos de sus educandos. Ya hemos visto que, debiendo bastarse a sí mismos en sus vastas posesiones del Tucumán y del Paraguay, importaban entre sus afiliados, hombres versados en todas las artes y oficios; la Compañía no les preguntaba de qué nación eran oriundos, sino si eran capaces de obrar y de enseñar. Ellos elegían el asiento de las Reducciones, embalsaban las aguas, construían acueductos, fabricaban iglesias de noble y elegante estilo, tallaban los altares, las imágenes sagradas, decoraban el interior de sus templos y capillas, y glorificaban en adecuados lienzos o tableros, los fastos de la religión católica.

El misionero José, que no tenía apellido, como tampoco lo tuvieron los maestros atenienses, a quienes se distinguía sencillamente por Fulano, hijo de Mengano, ha vinculado su modesto nombre a esta doliente imagen, sin necesidad de firma. José debió asilarse en el Convento de la Merced, a raíz de la expulsión de sus protectores y allí trabajaría en modestos menesteres de tallista, hasta que un acontecimiento inesperado le abrió nuevos horizontes y le mostró palpablemente las posibilidades de su arte.

Por esos mismos años, en 1783, el Padre Altolaguirre, recoleto, al regresar de España a Buenos Aires al seno de su orden, recibió de Carlos III la imagen de *San Pedro de Alcántara,* fundador de los reclusos (1), para que fuera venerada en la iglesia del Pilar, que formaba parte de aquel Convento (2).

Esta hermosa escultura en leño, atribuida a Alonso Cano, fué policromada en su tiempo, según usanza española; después el color ha ennegrecido y tomado un tinte uniforme, marcadamente oscuro pero armonioso, como si fuera de patinado bronce.

El ascético monje, de pie, en actitud de predicar a sus oyentes, con místico arrobamiento les presenta la cruz, alzada en la mano izquierda (3).

---

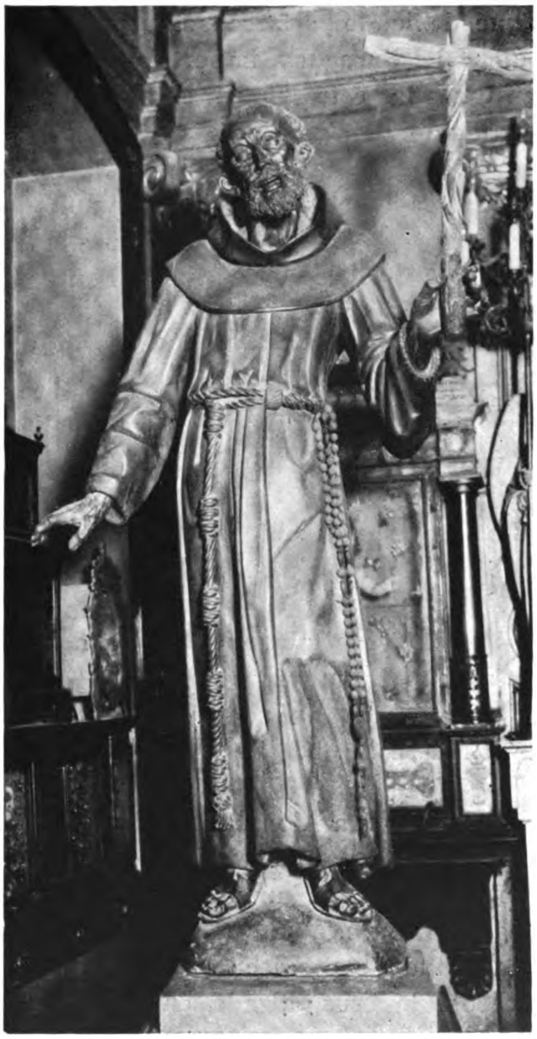
(1) En 1554.

(2) La comunidad ya no existe, pero en la iglesia, contigua y adscripta al Cementerio principal (Recoleta), es donde tienen lugar los funerales que preceden a los más solemnes entierros.

(3) Es sensible que una tan hermosa imagen no ocupe el sitio que le corresponde en el nicho de un altar—para donde ha sido labrada—, en vez del rincón tan atestado de objetos incoherentes y llamativos, que impiden fijar la atención en la inspirada obra

Aunque las fechas no tengan en las tradiciones populares un valor tan estricto, aquí coinciden perfectamente. José, el tallista Misionero, que residía en Buenos Aires, obtiene del Padre Mercedario, en 1780, el tronco añoso, pero verde, de aquel adecuado naranjo; lo asierra en sus dos extremos y lo deja secar por largo tiempo. En el ínterin, el Padre Altolaguirre vuelve de España con el *San Pedro de Alcántara.* Su llegada es un acontecimiento en la aldea porteña. Dejaría de ir a verlo el tallista José, mientras se evaporaba lentamente la savia de «su» tronco? Y en el mudo coloquio entre el genio de Alonso Cano, la prédica del santo, la admiración respetuosa y comprensiva del ignorado artífice, no sería éste el primer evangelizado y el primer convertido? San Pedro de Alcántara no había fundado su orden precisamente para convertirlos a ellos? De aquella muda lección salió este *Jesús de la Humildad y Paciencia.* Y quién podía ser más versado en aquellas oscuras virtudes que el ignorado indígena, cuya entera raza había padecído la insigne pasión de Cristo?

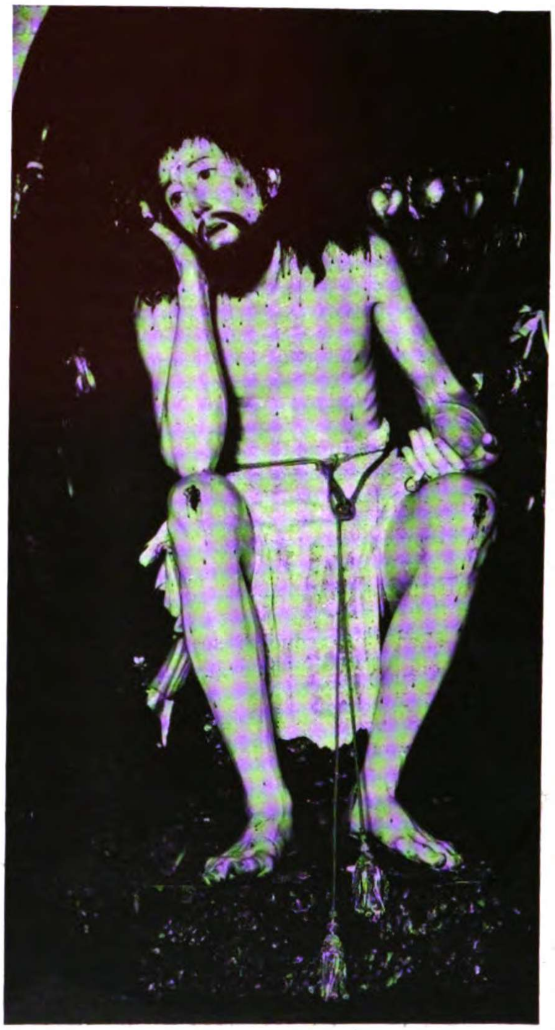
ALONSO CANO



San Pedro de Alcántara.

Malgrado su deficiente policromía y la sustitución del clásico lienzo, por el más impropio delantal bordado y el singular aditamento, a guisa de cíngulo, de un cordón con borlas, que parece haber pertenecido a un estandarte, es una obra vivida, sentida y emocionada, de la que se exhala clamor de angustia. Es la primera obra argentina, en el tiempo y el espacio, y anuncia noblemente desde los albores de la nacionalidad, con cien años de anticipación y de esterilidad escultórica, la aparición de Rogelio Yrurtia, llegado en horas de mayor cultura y bienestar.

José el Misionero



Jesús de la Humildad y Paciencia.

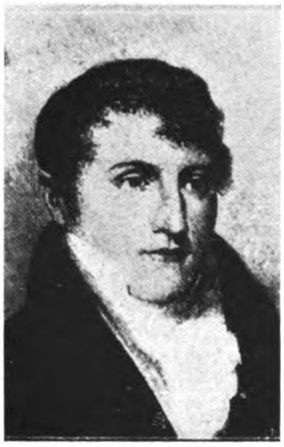
1799

Don Manuel Belgrano, nacido en Buenos Aires en 1770, hijo de padre genovés, naturalizado español, para poder ejercer el comercio en las provincias del Plata (1), se recibe de abogado en España, y a los diez y nueve años asiste en París, en 1789, a los candentes debates de la Convención Francesa, que despiertan su entusiasmo y emulación. De manera que a su regreso a la patria, cuando se le nombra Secretario del Consulado, parece producirse un brusco cambio en el ambiente. Se oye por primera vez una voz argentina que habla de progreso y de cultura pública.

---

(1) Mitre, obra ya citada.

Impresionado por la ausencia de vegetación en la dilatada llanura que circunda a Buenos Aires, proyecta los medios de difundir el árbol, e instituye premios a la plantación de bosques. Penetrado de la necesidad urgente de inculcar las primeras nociones de conocimientos útiles, como el aprendizaje del dibujo, base de numerosas industrias, incita a Don Juan Antonio Hernández (¹), el primer profesor de la materia que halla en su camino, a que se presente al Consulado pidiendo su protección para fundar una Escuela de Geometría, Arquitectura, Perspectiva y de toda clase de dibujo.



Don Manuel Belgrano.

«Según consta del acta de 15 de marzo de 1799, el presupuesto ascendió a doscientos ochenta y un pesos, cuatro reales de gastos de establecimiento y veinte pesos mensuales, quedando a su cargo los emolumentos del director. Después de algunas resistencias, consiguió que se aprobase el presupuesto, con la expresa condición de dar cuenta a la corte para su aprobación, etc. La escuela quedó planteada en el mes de marzo, con aprobación del Virrey.»

Funda también la Escuela de Náutica y agrega Mitre:

«Las dos escuelas se refundieron más tarde en un mismo local, en un salón contiguo a la Secretaría, desde la cual podría Belgrano inspeccionar sus trabajos y deleitarse en la contemplación de su obra. Cuando él creía haber cumplido sus votos y veía *fructificar sus semillas*, después de tres años de afanes, llegaron órdenes terminantes de la Corte mandando suprimir los dos establecimientos, por ser de *mero lujo*, y reprobando severamente al Consulado por haberlos autorizado; acto de barbarie, digno de un gobierno tiránico y enemigo de la ilustración. Así se cumplió: la Academia de dibujo y la Escuela de Náutica, que ya habían dado discípulos adelantados, fueron suprimidas con escándalo del país.

»No se desanimó por esto, y él mismo nos dice en sus confesiones: «Otros varios objetos de utilidad y necesidad promoví, que a poco más o menos tuvieron el mismo resultado y tocará al que escriba la historia consular dar una idea de ellos; diré yo, por lo que hace a mi propósito, que desde el principio de 1794 hasta julio de 1806 pasé mi tiempo en igual destino, haciendo esfuerzos impotentes a favor del bien público; pues todos, o escollaron en el Gobierno de Buenos Aires, o en la Corte, o entre los mismos comerciantes.»

Después de esta dolorosa experiencia, en la que había comprobado la incapacidad de los dirigentes de la Metrópoli para gobernar la

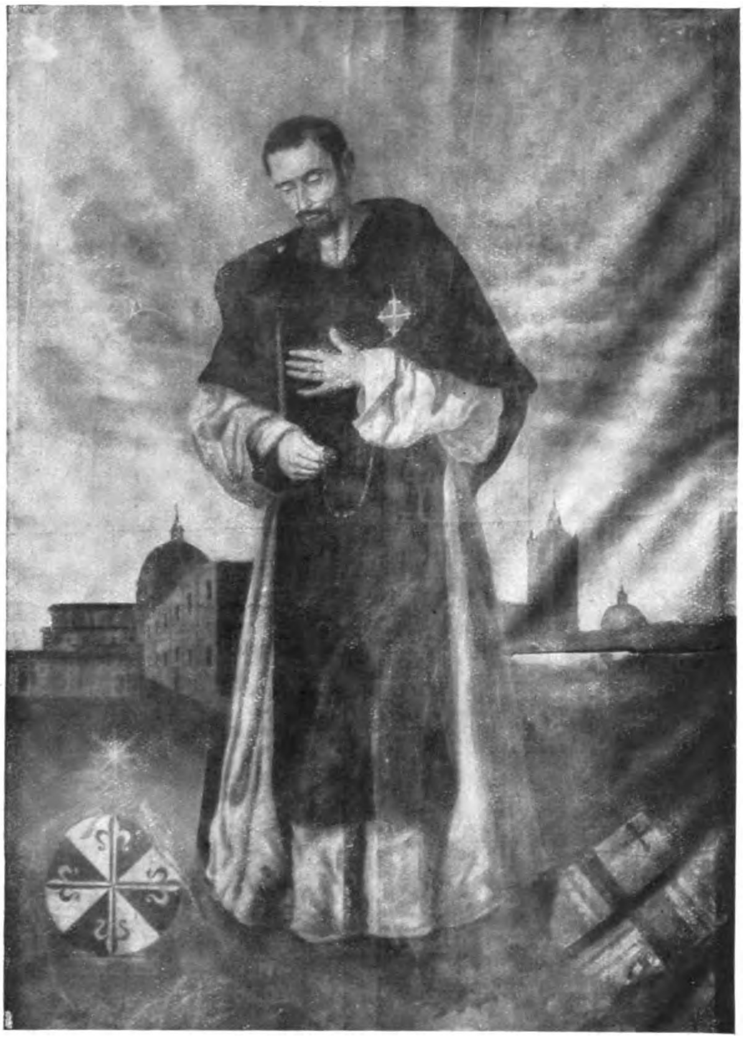
---

(¹) Mitre.

lejana Colonia, cómo se comprende que Belgrano al estallar la Revolución, cuatro años más tarde, amenazara con defenestrar al Virrey por el balcón del Cabildo, si tardaba en retirarse!

ANGELO CAMPONE

1805-1810



Retrato del lego Fray José de Zemborain.

Según el historiador Don Juan María Gutiérrez [1], cuando la Revolución se inicia, hallábase en Buenos Aires el pintor italiano Angelo Campone, a quien se debe el retrato del lego *Fray José de Zemborain* [2], figura de pie en tamaño natural, muy bien caracterizada y discretamente ejecutada, que tiene por fondo el cielo y la silueta del Convento. Una leyenda, en la parte inferior del lienzo, dice que Fray José murió en 1804 y que la devoción de algunos fieles costeó este fiel retrato en homenaje a sus virtudes.

---

[1] *Origen y desarrollo de la Enseñanza Pública Superior.*

[2] En la Sacristía de Santo Domingo.

Si no fuera esta circunstancia, no se habría conocido la presencia entre nosotros del pintor Campone, pues con este lienzo parece haber terminado su obra.

1815-1820

> «Después de este primer ensayo—dice Don Juan M. Gutiérez, refiriéndose a la Escuela del Consulado—, no volvió a hablarse más en Buenos Aires de escuela de dibujo hasta el año de 1815. En el mes de enero, erigió el Padre Castañeda en el Convento de la Recolección, vulgarmente llamado de la Recoleta, dos pequeñas academias de dibujo, según expresión del mismo Padre, a quien no puede negarse el mérito de haber comprendido la importancia de difundir en la masa del pueblo el hábito de las artes gráficas.
>
> »El primer maestro de dibujo en la escuela de la Recoleta fué el maestro platero Ibáñez de Iba, natural de las P. P. Unidas del Rio de la Plata, grabador aficionado.»

El Cabildo se pone de acuerdo con el Tribunal Consular para darle al P. Castañeda, en este último local, una sala capaz de contener doscientos alumnos. La escuela debió abrirse al público el 10 de agosto de 1815. Dice Don Juan María Gutiérrez:

> «El P. Castañeda solemnizó este acto con un discurso que corre impreso y que es uno de los rasgos más elocuentes y originales de este inquieto y original escritor. Esta arenga produjo 580 pesos recolectados entre los patriotas que recibieron ejemplares de ella (¹).
>
> »Los recursos con que contaba eran tan pobres que los maestros servían gratuitamente... El P. Castañeda decia: «Gracias que hemos encontrado formas humanas que copiar; gracias que nos han prestado la famosa colección de grabados, única que habia en esta ciudad y que estaba destinada para Chile, adonde se remitieron todas las cartillas que aquí había de dibujo.»

Este Padre Castañeda es una figura originalísima, forjada en la fragua de la Revolución Francesa; tiene vocación de apóstol y todos los recursos del propagandista nato. Su verbo ladino recorre la gama entera de la retórica; ora es familiar y desgalichado para hacerse

---

(¹) Hace donación de la colecta al Consulado, y ofrece una anualidad de 200 pesos para el sostenimiento de la Escuela, siendo aceptado su generoso ofrecimiento.

entender del común de los lectores; ora rebuscado, gongórico, altisonante, para ponerse al diapasón exigido por la época. Profetiza:

> «Que Buenos Aires será la presa del invasor si no se pone al abrigo de la ignorancia, y que és preciso combatir el principio de que cada casa deba ser una fortaleza, cada habitante un soldado, y oponerle aquel en virtud del cual cada casa debe ser una escuela, cada habitante un maestro de escuela y cada maestro de escuela un hombre instruído.
>
> »Y este hermano batallador, que quiebra numerosas lanzas con Rivadavia, que llega fácilmente y frecuentemente al sarcasmo y al insulto en su polémica, va a cumplir la obra de Rivadavia en el Desierto del Rincón de Santa Fe. Funda una Escuela de dibujo; y asi demuestra su clara visión de que es necesario aprender no sólo a leer, escribir y contar, y aun el catecismo, sino también que la elevación intelectual de los habitantes del Rio de la Plata exigia igualmente los primeros rudimentos de la cultura artistica (¹)...»

Este sacerdote ultra liberal, que no hubiera estado fuera de quicio en los *Caprichos* de Goya, su contemporáneo, enarbolaba una satírica viñeta al frente del periódico, en donde se veía un fraile ajusticiado.

Cómo juzga él mismo sus desplantes? En un informe escrito en su calidad de Regente de Estudios y Lector de prima (²), dirigido al Supremo Director del Estado, dice el P. Castañeda:

> «Sírvase V. S. leer mis cartas ya serias, ya jocosas impresas bajo mi nombre, y otras con los nombres supuestos de *Fr. Cipriano; el lego de Fr. Cipriano; Bartolo el tonto; hermano Conejo; el observador imparcial,* y otras que se hallan impresas en nuestros periódicos; sírvase pedir los informes míos que desde el primer año de la Revolución obran en el Cabildo, como también los oficios míos al Consulado, de los cuales unos tan llenos de humillación y de súplica; otros, empapados en una acrimonia que sólo puede disculpar la prudencia del Tribunal, que no atendió a mis expresiones, sino a la santísima intención, fines y motivos que me violentaban a semejante atentado.
>
> »Item la alocución y arenga patriótica, en la cual con el estilo sencillo, flúido y castizo, que me es connatural, vierto todos los sentimientos de mi alma, que día y noche son mi consuelo y mi tormento...»

Lector asiduo de los enciclopedistas, coincide con Diderot, cuando dijo: «Una nación que aprendiera a dibujar como se aprende a escribir, bien pronto superaría a todas las otras en materia de gusto.»

> «...por lo que a mí toca (³), ya que por mi estado no puedo hacerme cargo de una batería, desde ahora tomo sobre mis débiles hombros la ardua empresa *de hacer común el dibujo, no sólo en esta ciudad* y *suburbios, sino también en*

(¹) Citado por el Dr. Ant. Sagarna, ministro de I. P.: *El Panorama de la Enseñanza Nacional,* 1927.

(²) *Recolección.*—Enero 2 de 1817.

(³) P. Castañeda.—*Arenga* citada por Don J. M. Gutiérrez; págs. 207-213.

> *esta nuestra campaña:* no daré sueño a mis ojos hasta no ver crecida esta tierna planta y en todo su esplendor esta facultad, *que es seguramente la madre* y *la maestra de todas las artes.*
>
> »*...no hay arte más a propósito para dispertar en los jóvenes el buen gusto* y la loable afición a todas las artes, ya sean liberales, ya mecánicas.»

Empero los recursos no se adaptan a tan elevadas aspiraciones. Prosigue Gutiérrez:

> «Esta Escuela del Consulado era nocturna y muy concurrida. Estuvo bajo la dirección de un grabador francés, Don José Rousseau, y de un hijo del país, Aldama, como su ayudante. El método de enseñanza no era acertado, pues se reducía a copiar a lápiz cabezas humanas grabadas o litografiadas. Este método, seguido por muchos años entre nosotros, inutilizó los esfuerzos que se hicieron para extender el gusto por el dibujo y darle una aplicación práctica...»

Durante las perturbaciones del año 20 había dificultades para pagar a los maestros, lo que dió lugar a que el expeditivo P. Castañeda, en su pintoresco periódico *Desengañador gauchi-político*, amenazara al Consulado.

Aunque los profesores son escasos, cambian frecuentemente. Aparece entonces como Director el pintor sueco Don José Guth (¹), llegado en 1817. Se dedica a la enseñanza

> «...bajo el mismo sistema de Rousseau, haciendo consistir la perfección del trabajo en el minucioso sombreado al lápiz; de manera que se empleaba un año escolar entero en copiar una sola cabeza, tomando por modelo algún grabado.»

Y agrega Gutiérrez, con atinado juicio:

> «No había tiempo, por consiguiente, para adquirir destreza en el contorno ni en la distribución del claroscuro, que son los fines principales de la enseñanza del dibujo.»

Hombres espectables como el General Pueyrredón, el Gobernador Rodríguez y otros, hicieron donativos de dinero, de útiles y de cuadros. Comprueba el autor citado que desde entonces esta escuela forma parte de los estudios preparatorios de la Universidad.

◆

(¹) Autor del singular retrato al óleo de *Doña Bernardina Chavarría de Viamonte*, preciso en los detalles y errado en el conjunto. (Museo Histórico Nacional.)

II

LA INICIACIÓN

PUEDE decirse que en este año de 1816—que es el de la consagración de la Independencia Argentina—, comienza el período de iniciación artística, con un retardo de dos siglos y medio sobre las ya citadas hermanas de América, por obra espontánea de algunos emigrados artistas franceses, italianos, alemanes, suecos, ingleses, etc., que vienen a tentar fortuna individualmente, a la naciente República, liberada al fin por sus propias fuerzas del secuestro en que yacía.

1816

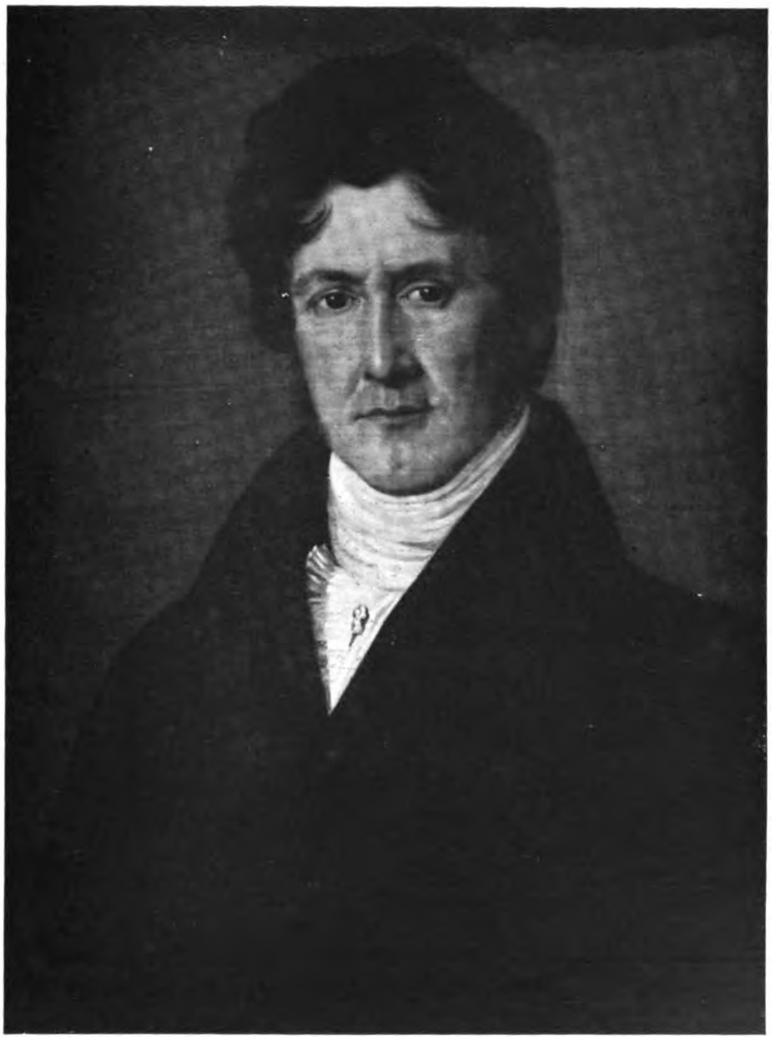
Jean Philippe Goulu.

Este eminente miniaturista francés, desconocido en Francia, por haberse expatriado joven y haber pasado su vida entera entre nosotros, ha nacido plausiblemente hacia 1795.

Vino a América contratado para la Corte del Brasil, en calidad de profesor de pintura de los príncipes de Braganza, y malgrado las halagüeñas condiciones de su contrato, el temor a la fiebre hizo que lo rescindiera para venir a Buenos Aires.

Su especialidad pictórica fué la miniatura, en la que reveló maestría desde su arribo, pero dominaba la pintura al óleo, como lo demuestra su primer obra argentina, el retrato de busto de *Don José Maria Coronell* (1), firmado y fechado en 1816.

JEAN PHILIPPE GOULU



Retrato de Don José Maria Coronell.

Es este un retrato completo, sabiamente construído, en donde la fineza mental confina con la espiritualidad, dentro de esa natural elegancia propia del hombre de mundo.

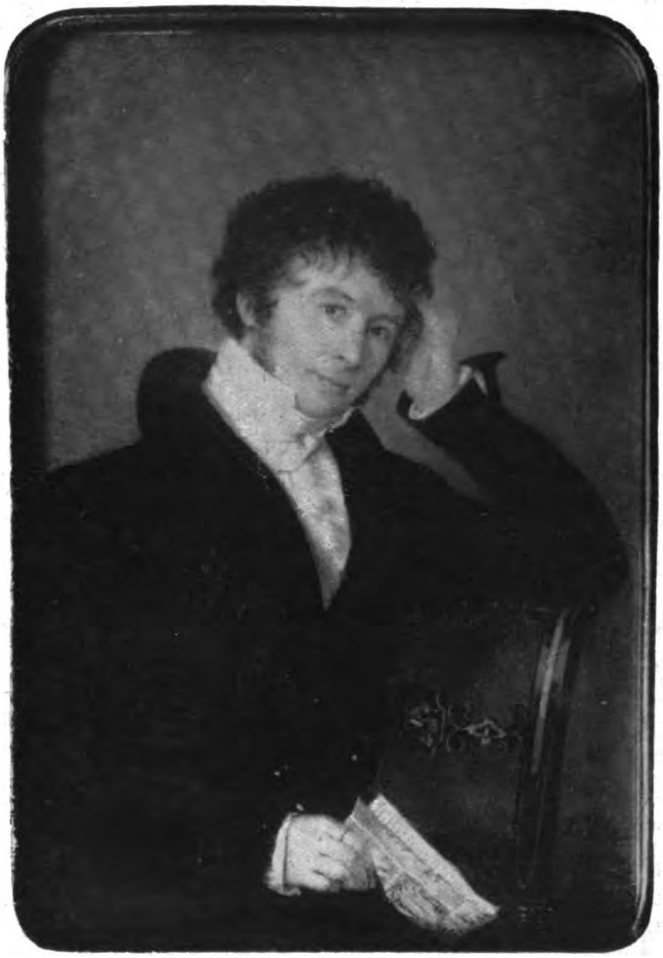
A Goulu se le deben las preciosas miniaturas (2) del *Coronel Sixto Quesada* (1826); de la *Sta. Dominga Rivadavia* (1831) (3); de la *Sta. Cirila Crespo* (1832) (4); el óleo del *General Don Lucio Mansilla* (1827), obras que publicamos y comentaremos más adelante.

Entre sus mejores miniaturas, se cuenta el *Auto retrato*, de 1826. Goulu aparece sentado con negligente gracia, apoyado el brazo, que soporta la cabeza, sobre el respaldo taraceado de una silla.

---

(1) Antepasado de los Alvear (Colec. de D. Matias Errázuriz).
(2) Museo Histórico Nacional.
(3) Museo Municipal Fernández Blanco.
(4) Museo Nacional de Bellas Artes.

Es un joven esbelto, encorbatado de blanco; elegantemente vestido de terciopelo negro, que hace resaltar la cara luminosa y espiritual, en la que campea la mirada avizora y franca. El pelo ondeado es castaño claro, como la patilla más bien larga, anterior al corte impuesto por la tiranía; el labio rasurado, deja ver por entero el arco expresivo de la boca irónica. El rostro, las manos pulcras, con sólo una alianza en la diestra, los rasgos fisonómicos y todos los detalles, acusan un diseño impecable, que parece cincelado en una materia preciosa, con tanta levedad como precisión. En la mano derecha tiene una carta abierta, cuya dirección, al dorso, dice: «A Monsieur M. Poiron.—Buenos Aires.» Hay, pues, que tomar esta leyenda como dedicatoria de la obra, y no, según podría suponerse, por la divulgación del nombre del modelo. Goulu representa alrededor de treinta años, y a juzgar por la naturalidad de la composición, por la precisión del dibujo y la



Auto retrato.

ciencia del modelado, es ya un artista completo; la animación de la fisonomía y la distinción de la obra le dan un puesto de primera fila entre los maestros miniaturistas de cualquier época.

Don Leonardo Pereyra, que hacia 1845 fué discípulo de Goulu, debió obtener de M. Poiron la propiedad de esta joya; la regaló más tarde a D. Eduardo Pérez, distinguido coleccionista, antes de la fundación del Museo de Bellas Artes; pudimos verla entonces, por mediación suya y señalarla por primera vez al público (1). Años después el Dr. Eduardo Pérez, que había observado el interés de Don Leonardo Pereyra y el nuestro, la donó en su testamento al Museo ya existente (2), pero anulado el testamento por omisión de fecha, según se dijo, pasó a poder de un hermano del médico. Fallecido también éste, hubo de ingresar más tarde por segunda vez al Museo (3).

Este noble artista ha pasado su vida entera en Buenos Aires y producido numerosos retratos, a cuál más interesante, y después de haber constituído su hogar entre nosotros, formando una distinguida familia, se extinguió en 1855. Su obra dispersa se conserva en la intimidad, transmitida como recuerdo de familia, y en su calidad de miniatura, preservada del olvido por su aspecto de joya, y su accesibilidad mayor que la de toda otra pintura a la comprensión de las gentes, gracias a la preciosidad de la ejecución.

1818

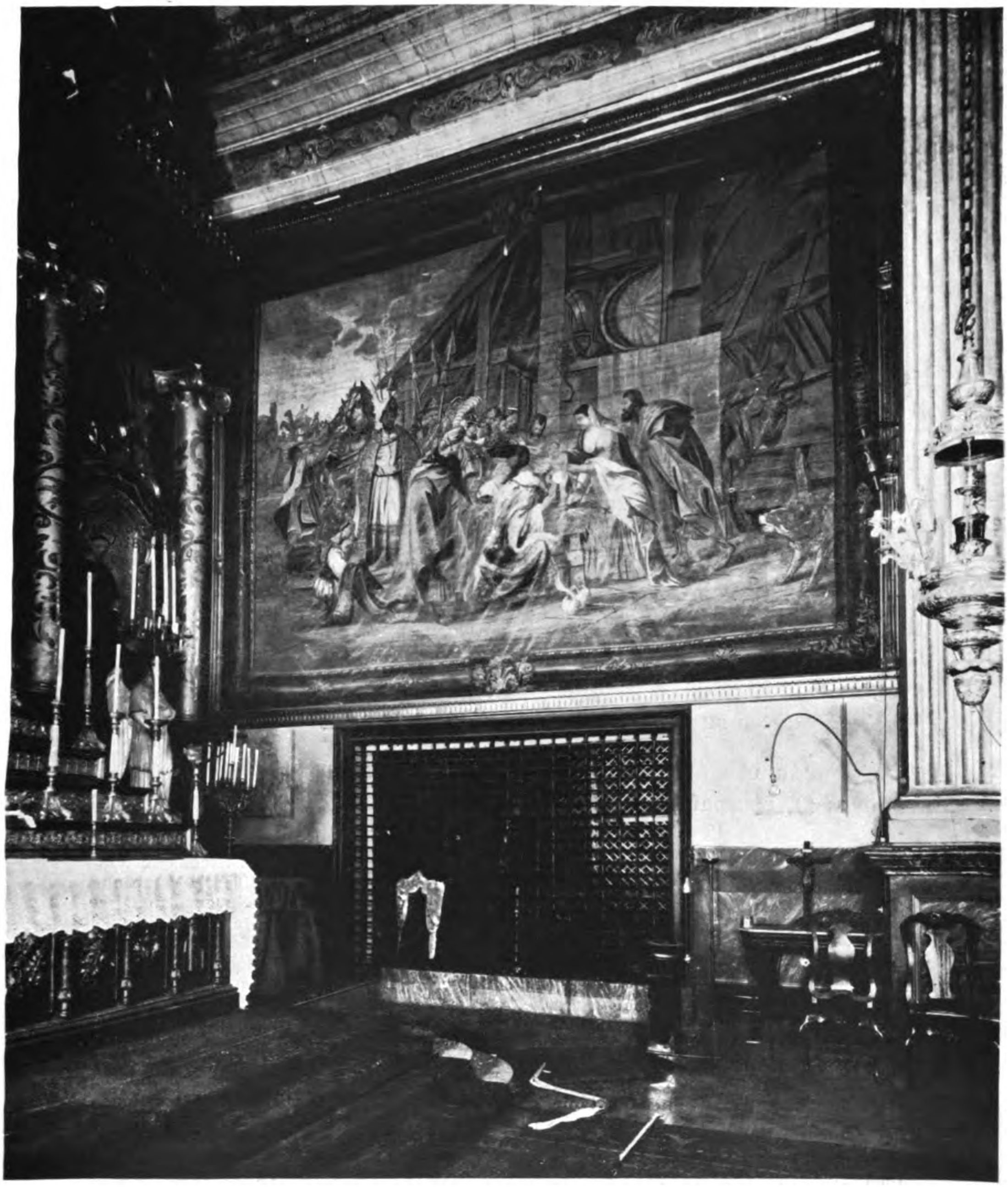
En plena guerra de la Independencia, cuando tronaba en los Andes el cañón de Maipo, llega a Buenos Aires, apresada en acción de guerra por el corsario argentino *Vigilancia*, una hermosa tapicería de 5 metros por 6.85, fechada en 1657, cuyo asunto es la *Adoración de los Reyes Magos.*

---

(1) En la *Revista de la Biblioteca*, de Paul Groussac.

(2) Durante mi dirección.

(3) Según Lozano Moujan, *Apuntes para la Historia de nuestra pintura y escultura*, pág. 41, le habria sido ofrecida entre un lote de obras. Pertenece a la señora Emma Sundblad Roseti de Rodriguez, a cuya gentileza debemos el poder publicar esta preciosa obra, hasta ahora inédita, como casi todas las suyas. Véase Goulu, pág. 90 a 95.



(Iglesia de San Juan)

Adoración de los Reyes Magos.

A estar a los datos proporcionados por la iglesia de San Juan (Convento de Monjas Capuchinas), donde se encuentra, había sido regalada a un magnate español, que obsequió con ella a un Virrey de Filipinas, cuya familia la remitía a España, cuando el barco que la llevaba fué apresado a la altura de las Canarias, por el corsario *Vigilancia,* que regresaba de una excursión a Cádiz. Traída a Buenos Aires y rematada la presa, en calidad de alfombra, fué adquirida en 16 onzas por el canónigo Dom. Pedro Pablo Vidal, quien la donó al Convento (1).

1819

El célebre pintor y litógrafo francés Théodore Géricault compuso y litografió, en este año de 1819, las batallas de *Chacabuco* y *Maipo,* ganadas por el General San Martín sobre los ejércitos realistas, una en 1817 y la otra en 1818, así como los retratos ecuestres de los Generales *San Martín* y *Belgrano,* a pedido del sub Teniente Cramer, ex oficial de Napoleón (2) y Coronel de la Independencia Argentina.

Según Ch. Clément, el sub Teniente Cramer, «de regreso en París, obtuvo que Géricault le hiciera gratuitamente estas cuatro planchas, diciendo que a su vuelta a Buenos Aires harían su fortuna».

Esta suposición es infundada. Mi primera impresión fué que serían amigos (3), compañeros de colegio, o camaradas de regimiento, y que

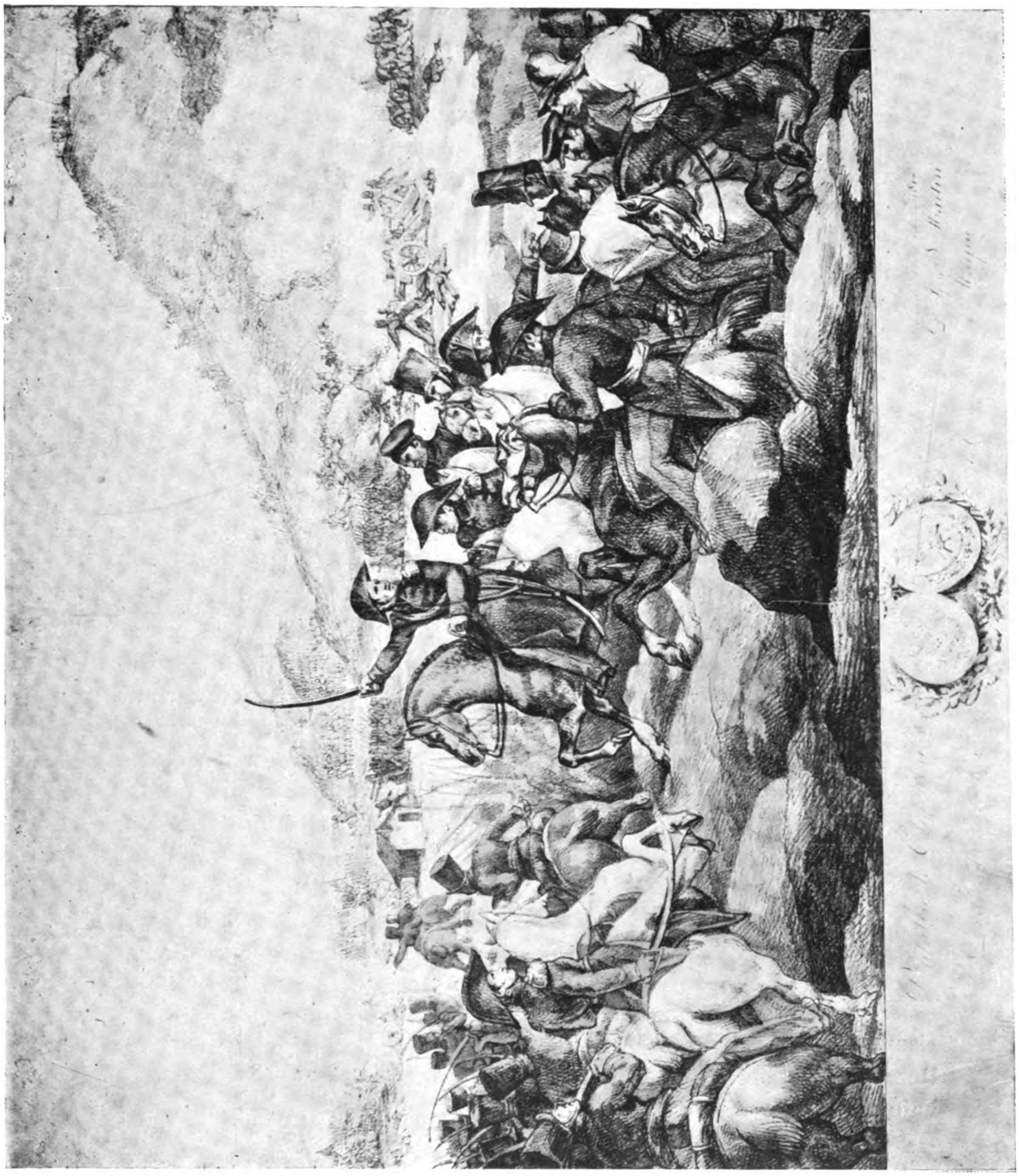
---

(1) Datos publicados por Don Pastor S. Obligado. Las gestiones hechas recientemente por nosotros, en la propia Manufactura de Gobelins, para identificarla como obra salida, según se decía, de aquellos telares, dieron resultado negativo. Su experto Director, el Prof. Planés, observó juiciosamente, que la fecha de 1657 es anterior de cinco años a la fundación de la Manufactura de Gobelins, y malgrado la inferioridad del documento fotográfico, nos dijo que, en su opinión, se trataba de una tapicería de Flandes: punto de Bruselas. Este juicio acaba de ser confirmado en Buenos Aires por el Prof. Conrado Chizzolini, que ha comprobado sobre la propia tapicería las dos B. B. flanqueando un escudo (Bruselas en Brabante), de la célebre marca de los tapices de Bruselas. Circunstancia que en nada altera su mérito, pero de la que dejamos constancia.

(2) Datos contenidos en el Catálogo descriptivo y anotado de la obra litográfica de Géricault, compuesto por Ch. Clément. Estas litografías son muy raras, pero están representadas en el Cabinet d'Estampes de la Bib. Nationale (París); Museo de Rouen; Colec. de Don Alejo González Garaño (Buenos Aires), y han sido publicadas por Loys Delteil en el Cuaderno 18 de su hermosa publicación: *Le peintre graveur illustré.*

El historiador argentino Dr. Ernesto Quesada hizo conocer entre nosotros, desde 1900, el nombre ilustre del autor de estas litografías, a las que ya se había referido Don Juan María Gutiérrez, sin nombrar a Géricault: *Reliquias de San Martín.*—E. Quesada, B. A., 1900.

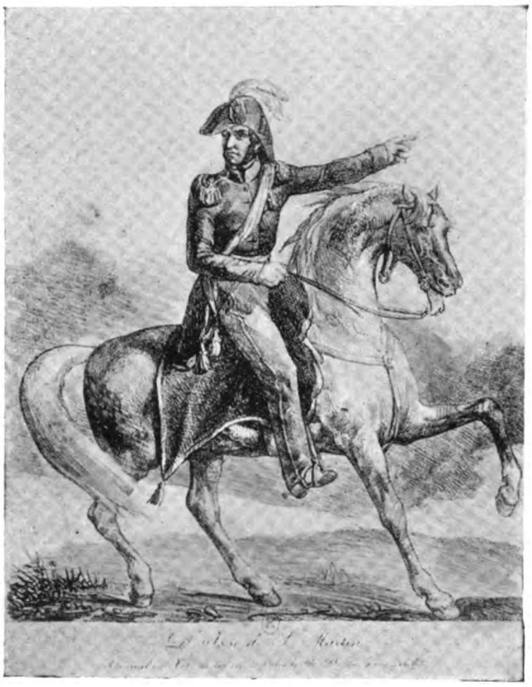
(3) *Sobre iconografía argentina.*—(*La Nación.*—23 de abril de 1928.)



TH. GÉRICAULT.—*Batalla de Chacabuco.*

Géricault, que entonces tenía sólo veintiocho años, y ganaba su vida con su producción artística, hubiera aprovechado del regreso de Cramer a Buenos Aires para tentar aquí la venta de esas litografías de tan recientes victorias militares, pues era presumible que entre las provincias del Plata y Chile, pudieran colocarse fácilmente las ediciones nada numerosas, de aquellas cuatro estampas. Pero, en una documentada publicación hecha por el coleccionista argentino Don Alejo B. González Garaño (1) se establece que Cramer acababa de ser presentado a Géricault por un amigo común. Como no es admisible que Géricault, ni nadie, diera en proteger desinteresadamente a un desconocido con su labor de artista, resulta claro que cedió al entusiasmo de Cramer y creyó en la fácil venta de aquellas litografías. Cómo se habría reído de la ingenuidad, si las hubiera visto expuestas en la pobrísima vidriera de una mercería de Buenos Aires, entre puntillas de algodón y percales ordinarios! Aquel ensayo fué un fracaso; el pobre grande artista no tuvo ocasión de volver a imprimir ninguna de sus cuatro planchas. Esa es la razón actual de su extrema rareza. La ignorancia pública en materia artística era total en las riberas del Plata y tras los montes. Oh, bravo, ingenuo y caballeresco Coronel Cramer! quién le hubiera dicho entonces que su postrer lirismo, el de combatir con las armas en la mano la omnipotencia de Rozas en la Provincia de Buenos Aires, haría correr su sangre generosa bajo el cuchillo de un mazorquero!

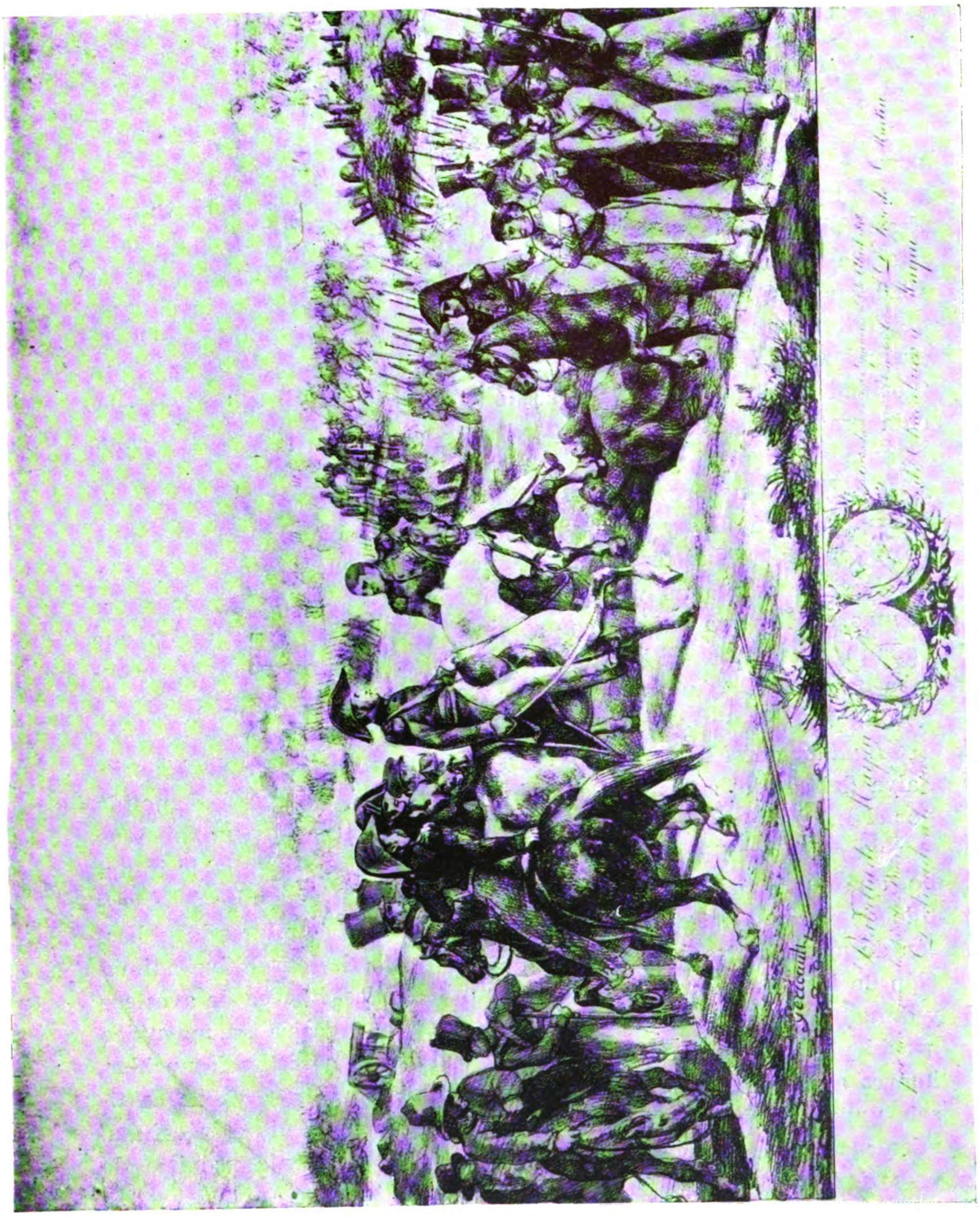
Th. Géricault



General Don José de San Martin.

---

(1) *La Nación.*— 29 de abril y 13 de mayo de 1928.



TH. GÉRICAULT.—*Batalla de Maipo.*

1820

Entre 1818 y 19 llega a Buenos Aires un viajero inglés, Emeric Essex Vidal, pintor etnógrafo (1), que compone un Album de 24 aguadas, de vistas y costumbres argentinas, y lo publica en Londres en 1820, con una interesante síntesis histórico descriptiva, bajo el título de *Picturesque Illustrations of Buenos Aires.* Son facsímiles en colores, grabados por Havell. No hay en ellos la técnica de Goulu, ni la virtuosidad de d'Hastrel, ni la precisión de Ch. H. Pellegrini, ni la colorida gracia de Carlos Morel, pero son notas características; y como el autor lo dice: pintorescas en grado sumo.

El Fuerte nos revela la sencilla silueta militar, dominada a lo lejos por las cúpulas y las torres de San Francisco y de Santo Domingo, mientras en las toscas del primer plano, que emergen del río, las lavanderas negras y blancas golpean la ropa, la tienden sobre el musgo. Hay una bañista con sombrilla colorada, y dos jinetes que bañan sus caballos. La bandera argentina, adolescente, pues sólo contaba ocho años, anima y nacionaliza el paisaje, privado de árboles en absoluto.

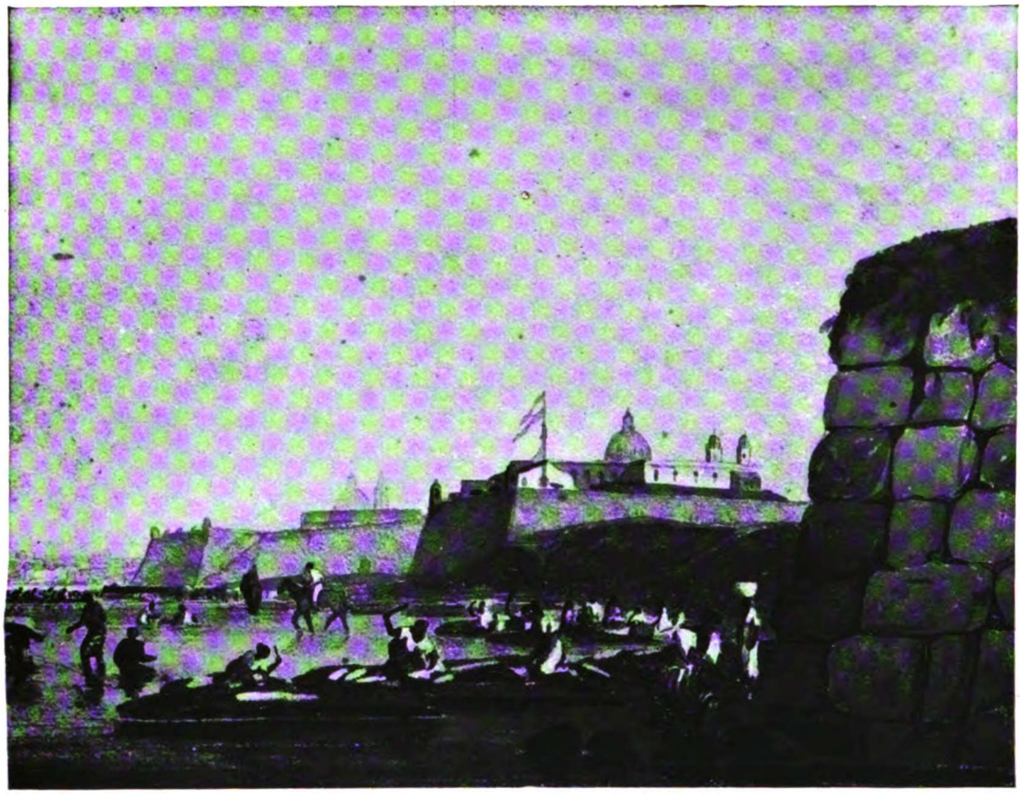
La Plaza del Mercado (2) es otra elocuente página de historia. Salva del olvido, antes de Pellegrini, el Arco de la Recova, demolido por el Intendente Alvear. En un costado de la Plaza, hay un palenque con un caballo militar atado por las riendas, junto al centinela armado, que guarda el ingreso de una casucha de teja; un alto jefe vestido de verde, en traje directorio, con sombrero emplumado y bastón de mando, atraviesa el mercado, en medio de la relativa animación de los vendedores de perdices, mulitas, aves, huevos de avestruz y de gallina; un negro esclavo y despechugado arrastra un magnífico surubí y lleva una yunta de martinetas; al fondo, carretas desuncidas, bueyes acostados, y en primer plano se aleja un jinete, ya de camiseta punzó, chiripá azul, calzón cribado y pañuelo atado a la cabeza, mientras cruza una vendedora ambulante, ampliamente provista de patos, perdices y batatas, que en cesta de cuero carga sobre la cabeza; en la mano, una mulita asida por la cola.

---

(1) Nacido en Brenford en 1791 † en Brighton en 1861.

(2) Hoy Plaza de Mayo.

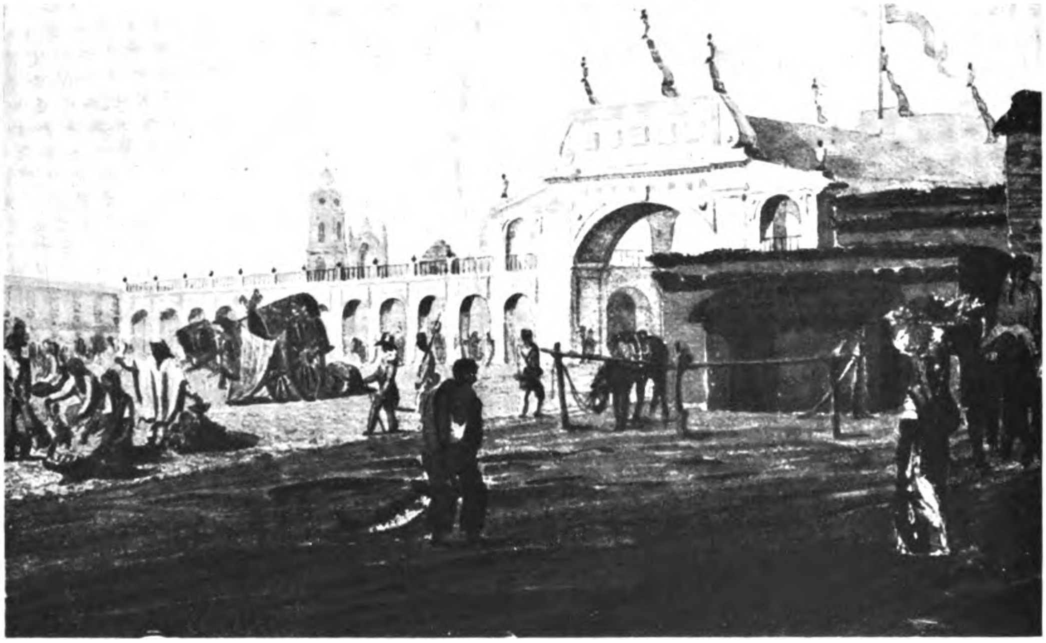
Desfilan así las *Vistas de Buenos Aires* y de *Montevideo*, desde las respectivas radas, dos dibujos que delatan al marinista; *el Desembarco*, en carreta; *Carros aguateros; la Plaza*, vista desde el Arco de la Recova; *Lecheritos*, en donde el dominio de los caballos, como antes el del mar, revela la pericia inglesa; el *Matadero del Sud*, con dos gaviotas disputándose un despojo; ***Pescadores***, a caballo, volcando la red en la playa, mientras la carreta se dispone a cargar la pesca; la *Iglesia de Santo Domingo*, con una sola torre, las mujeres saliendo de misa, en traje Directorio, alguna con mantilla y seguida del negrito llevando a la morisca el tapiz de oración; el ***Mendigo a caballo*** justifica su admiración, con un costillar a la espalda, un manojo de velas de sebo, dadas «por el amor de Dios», y ahora mendiga un real, con



El Fuerte de Buenos Aires.

sonrisa picaresca, «para comprar caña»; *Indios pampas*, semi desnudos y establecidos con tienda de aperos, plumeros y pieles; *Embarcando cueros*, en la Aduana vieja; *Vista general de Buenos Aires, desde la Plaza de toros*, teniendo como mirador una azotea animada con figuras goyescas; *Una Pulpería*, con la obligada osamenta al frente,

EMERIC E. VIDAL



El Mercado.

revelando que el olfato es cosa desdeñable; *Estancia sobre el rio San Pedro*, con peones estaqueando cueros; *Boleando avestruces; Gauchos de Tucumán*, churrasqueando; *Convoy de mulas vinateras*, levantando tal nube de polvo que parecen dejar atrás un incendio; *Carretas atravesando un pantano*, *Coche de posta*, una litera suspendida, con capacidad para una sola persona, tirada por cinco caballos a la Daumont, que es otra evocación goyesca; *Paulistas, soldados de la Banda oriental del Plata*, en la puerta de un almacén; *una Quinta*, sobre la barranca inmediata al río; *la Carrera de caballos* (1).

1821

Al regresar de Europa Don Bernardino Rivadavia, adonde fuera en misión diplomática con Don Manuel Belgrano, en 1814, traía consigo su notable retrato pintado en Londres por Thomas Phillips, de la Academia Real, insigne retratista. Y junto con el original, trajo también, en varios ejemplares, el magnífico grabado hecho por Charles Turner (2), otra eminencia en su arte. Este soberbio retrato constituye hasta ahora el más digno esfuerzo que se haya hecho para salvar del olvido la noble efigie de nuestro gran estadista (3), y también se lo debemos al propio Rivadavia, que al par de Jefferson, eligiendo en París al escultor Houdon para interpretar a Wáshington, supo escoger en Londres un digno rival de Sir Thomas Lawrence para trazar su imagen.

1823

Esta fecha se encuentra al dorso de la hermosa miniatura del *General Don José de San Martín,* pintada también en Londres, original de T. Wheeler—distinguido miniaturista inglés—, que, entre

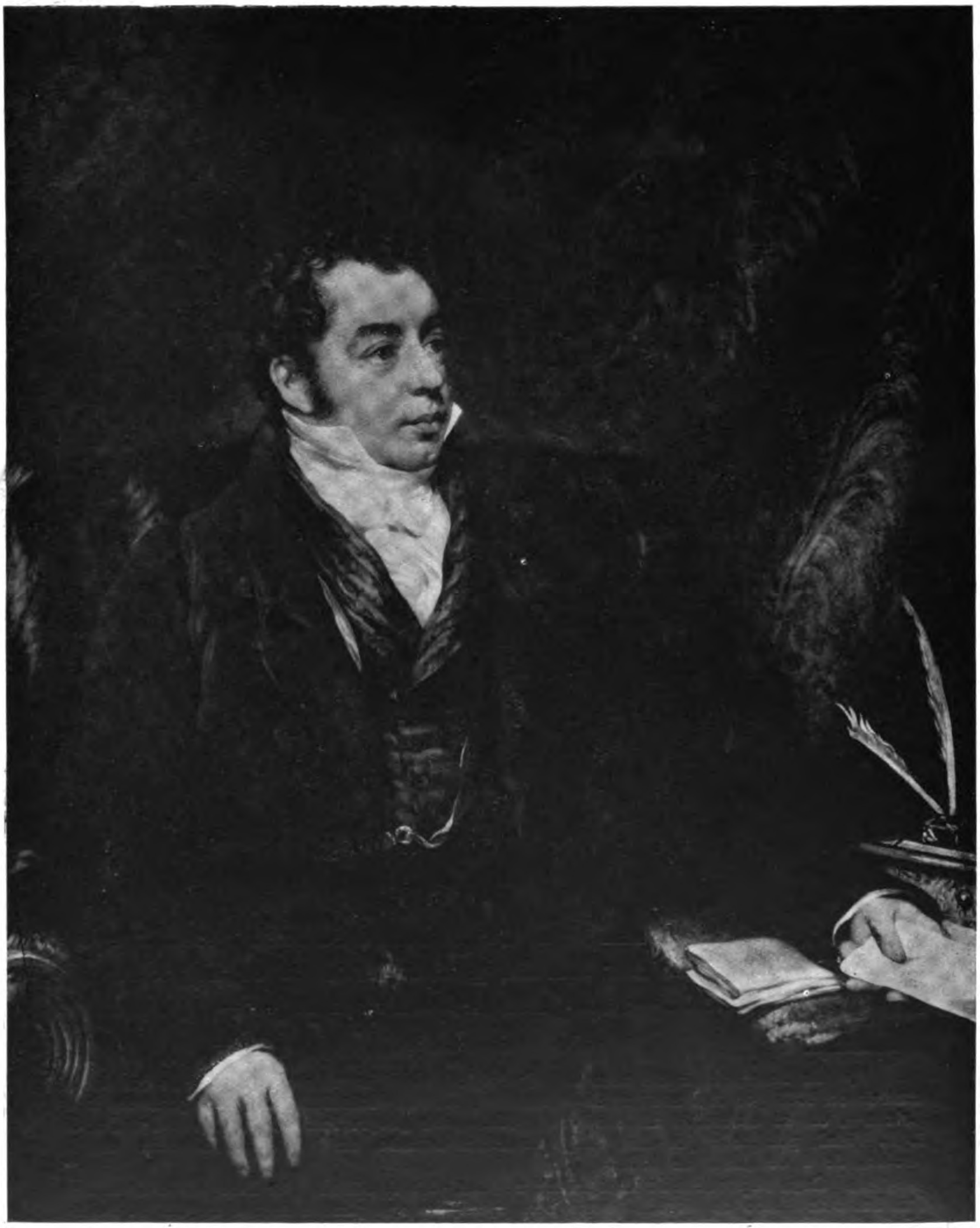
---

(1) La interesantísima obra descriptiva de Vidal ha sido reeditada con excelente acuerdo en 1923 por la Facultad de Filosofía y Letras—Instituto de Investigaciones históricas—, en su *Colección de viajeros y Memorias geográficas*. (Véase la Biografía de E. E. Vidal, publicada por don Alejo González Garaño, en la *Revista Semanal de la Nación*, de 6 de Abril de 1930.)

(2) Cuya reproducción fotográfica nos ha sido facilitada por Don Alejo González Garaño. Don Pedro de Angelis poseía otro ejemplar, que pasó a manos de Ch. H. Pellegrini y quedó en la familia. También se halla en el Museo Histórico Nacional.

(3) Actualmente el estatuario Yrurtia ejecuta por ley del H. Congreso un grandioso monumento a su memoria.

Thomas Phillips



Grab. por Ch. Turner.

Retrato de Don Bernardino Rivadavia.

1817 y 1845, expuso cincuenta y una de sus obras en la Academia Real de Londres (1).

Todavía no se ha uniformado opinión respecto del verdadero retrato de San Martín, durante su vida militar. Nuestros historiadores, y el propio Director del Museo Histórico, tenían sus preferencias de orden sentimental.

La más antigua efigie, pintada en Santiago de Chile, en 1818, es la de José Gil de Castro, deficiente pintor y retratista terriblemente amanerado. Su pretendido retrato del General San Martín es una deformación, como la mayor parte de sus tentativas hechas de memoria, recordando el mismo tipo caricatural. No hablemos del rostro, quijotesco en grado superlativo; todo es grosero en aquella imagen; la mano visible, sujeta al cinturón, es un soplado guante de esgrima, los arreos del sable parecen tiros de coche. Para colmo, firmaba en latín de sacristía: «*Fecit me Josephus Gil.—Anno Milésimo octingentésimo décimo octavo.*»

El grabado por R. Cooper (1821) hecho en Londres, «por indicación de Alvarez Condarco» (2), está inspirado en el lienzo de Gil, sólo difiere en la posición de la cabeza, vuelta a su derecha. Mejor dibujado y proporcionado que el de Gil, se mantiene caricatural en la fisonomía, por demás rústica.

La imagen alegórica, de busto, entre los pliegues de la bandera, hecha en Bruselas en 1827—a los cuarenta y ocho años—por una profesora belga, que fué maestra de su hija, es un retrato heroico, lleno de animación, inspirado en el soberbio lienzo del barón Gros: *Bonaparte en el puente de Arcole* (3).

La litografía de Madou (4) (1828) en traje civil, del tipo Bruselas, tampoco está en carácter; es un burgués, con apacible aspecto de notario o de banquero.

La litografía de Engelmann (1829), *San Martín Protector del Perú*, es del mismo tipo, pero inexpresiva y carnal en demasía.

Llegamos así al hermoso daguerreotipo de 1848—dos años antes de su muerte—, que lo representa anciano, sentado, en traje civil, encorbatado de negro, el porte severo y digno, ya envarado por la edad; el bigote recortado, el cabello blanquísimo, la mirada vivaz, los ojos negros resaltando en la nívea cabeza; más demacrado, y sin patilla, es el único que concuerda con la miniatura de Londres, pintada en 1823, cuando tenía cincuenta y cinco años; cuyos rasgos precisos, burilados de cerca, la boca hermética, la nariz perfilada, los ojos escrutadores, cargados de pensamiento bajo acentuadas cejas, muestran el Capitán de guerra, rodeado de sus atributos. Viste casaca militar azul, pantalón blanco sobriamente bordado de oro, el pecho cruzado por doble banda celeste y blanca, la mano izquierda en el

---

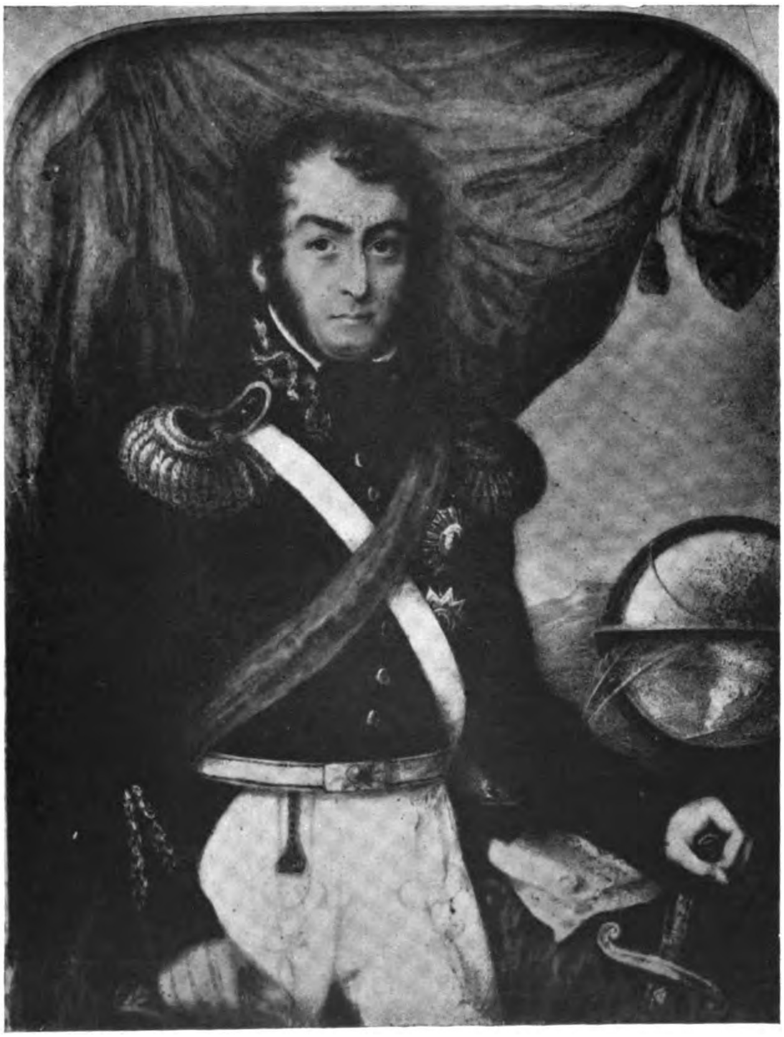
(1) Donada al Museo Histórico Nacional por D. Luis J. Varela Obregoso y Riglos, en 1900. Publicada por D. Adolfo P. Carranza, dignísimo Director fundador del Museo H. Nacional en su documentada *Iconografía de San Martín*, pag. 246, con la confusa firma, no bien descifrada entonces, de «Whusen», ahora rectificada.

(2) Museo Histórico Nacional.

(3) Estudio de detalle en el Museo del Louvre; obra definitiva en Versalles.

(4) Museo Histórico Nacional.

T. WHEELER



Capitán General Don José de San Martín.

pomo de la espada, los guantes en la derecha; un cortinado violáceo sirve de fondo a la cabeza, y los pliegues recogidos dejan ver una esfera terrestre, en la que se divisa la región americana recién libertada, un trozo de cielo, una cresta montañosa, evocadora de los Andes.

En vida de Carranza, el benemérito fundador del Museo Histórico Nacional, un día en que trabajábamos juntos para identificar miniaturas y envejecidos lienzos, me preguntó cuál de los retratos de San Martín tenía mi preferencia? Sin vacilar, le dije: la miniatura de Londres. Se manifestó sorprendido, y yo no menos que él cuando me declaró que el de Gil era, a su entender, el mejor retrato del Libertador.

Es por otra parte lógico que un miniaturista de profesión—como era Wheeler—, acostumbrado a estudiar de cerca la fisonomía de sus modelos, a descifrar como con lente los rasgos individuales; con la ventaja técnica de atenerse aproximadamente a la imagen reducida reflejada en la retina, sin agrandarla artificialmente hasta el tamaño natural; operación mental que acrecienta la dificultad de relacionar proporciones ópticamente ficticias, dé por resultado que las imágenes reducidas sean siempre más fieles que las aumentadas, aunque se trate de los más grandes dominadores de la forma, como los maestros clásicos, cuyos estudios previos, que pueblan los museos, fueron ejecutados en pequeño, para lograr mayor precisión, y agrandados después mecánicamente hasta proporciones monumentales (¹).

⁂

En el mismo año (1823) llega por primera vez a Buenos Aires Adolphe d'Hastrel de Rivedoy, joven marino francés, destinado a ser un distinguido artista, tan notable acuarelista como litógrafo. En su primer viaje, realiza la *Vista de Buenos Aires en* 1823 (²), en donde a pesar de su juventud—pues tendría poco más de veinte años—traza una vista panorámica de fidelidad absoluta, pintorescamente embellecida por un efecto de plenilunio.

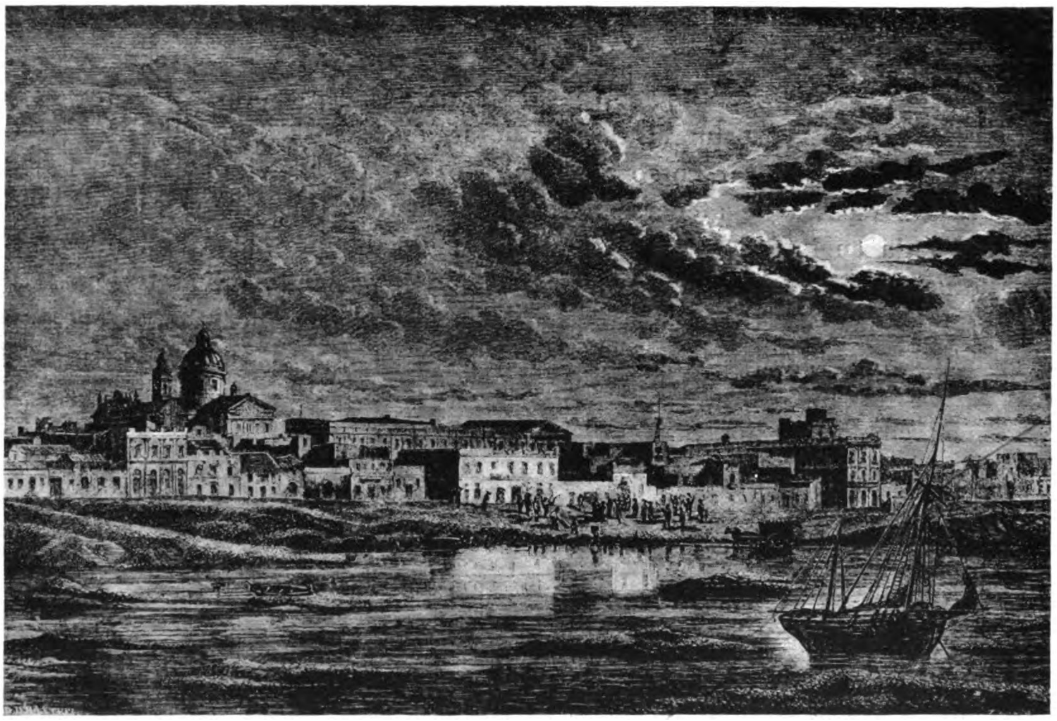
(¹) Así lo hacían, desde Miguel Angel hasta Puvis de Chavannes.

(²) Grabada en madera, se publica en *Le tour du monde* del año 1860, junto con otra *Vista de Montevideo* ejecutada en la misma época.

En seguida de Vidal—que fué cronológicamente el primero en salvar del olvido fugaces aspectos de la primitiva Buenos Aires—, pero con arte consumado, pintará una serie de doce acuarelas, litografiadas más tarde por él mismo, y publicadas en París (¹).

El Album original fué adquirido por Don Gervasio Posadas, y tuve ocasión de verlo en casa de su familia hacia 1875, llevado por

ADOLPHE D'HASTREL



Vista de Buenos Aires en 1823.

Aguyari, quien, en su calidad de acuarelista, manifestaba el más justificado aprecio por la obra pictórica de d'Hastrel. Llegado el momento, las comentaremos a través de las habilísimas litografías originales que publicamos más adelante. Baste decir ahora que sus acuarelas, tratadas con soltura, sobre diseños precisos y elegantes, llenos de

---

(¹) *Album de la Plata.*—Impreso por Auguste Bry, para la casa Gihaut frères.—París, 1846.—Cabinet d'Estampes.—Bib. Nationale.

observación, agregaban frescura de color a la maestría de la ejecución (1).

D'Hastrel volvió a Buenos Aires repetidas veces; se hallaba hacia 1839 a bordo del brick *Le Cerf*, y debió permanecer en aguas argentinas hasta 1845. Colabora con el General Lavalle durante el bloqueo y desempeña provisoriamente la gobernación de la isla de Martín García. Durante las horas muertas, se distrae trazando al lápiz aspectos de la ínsula, confiada militarmente a su custodia (2).

Esta iniciación artística, tan bien encaminada con Goulu, Vidal y d'Hastrel, hallará bien pronto en el Ingeniero artista Charles Henri Pellegrini (1827), contratado en París por Rivadavia par ejecutar diversos trabajos públicos, un propagandista de facto y un retratista de actividad asombrosa, que en el espacio de quince años, vinculado a la sociedad argentina, se convierte en el retratista oficial y ejecuta al lápiz, a la aguada, al aguatinta, a pluma, en litografía, al pastel y al óleo, algo así como ochocientos retratos de los caballeros y señoras más conocidos de Buenos Aires (3). Desgraciadamente, tan espontáneo impulso, en vez de acelerarse, poco tardará en verse contrariado por el advenimiento de Don Juan Manuel Rozas.

* * *

---

(1) Estas acuarelas fueron expuestas en 1871 en la Exposición Nacional de Córdoba, por la familia de Posadas.

(2) Véanse pág. 132 y siguientes. A la caída de Rozas, algún unitario influyente vuelve a recordarle, pues d'Hastrel en 1852 traza su última alegoría argentina en honor del vencedor de Caseros, publicada aqui por vez primera (pág. 141).

(3) En 1900, su hijo Don Ernesto Pellegrini, secundado por nosotros, celebró dignamente el centenario de su nacimiento, reuniendo en los salones del Ateneo unas doscientas obras seleccionadas, cuya exhibición tuvo un éxito rotundo y consagró su talento de retratista.

III

LOS PRECURSORES

(BAJO LA TIRANÍA)

Las Colonias, emancipadas, tardaron cuál más, cuál menos, en estabilizarse y organizarse. Vale decir que en muchas de ellas por generación espontánea aparecieron los déspotas; pero los nuestros no estaban en condiciones de disimular la ausencia de libertades públicas bajo un florecimiento de arte, como supieron hacerlo los refinados caudillos del Renacimiento. El tirano criollo pertenecía al género común de los apagaluces. El Paraguay, cayó bajo la férula del enlutado Doctor Francia, que imitaba exteriormente a Robespierre. El rancho que habitaba techado de paja, sólo se distinguía de los otros en que su alero cobijaba la silueta imprevista de un anteojo astronómico, colocado allí para impresionar al público. De día, el tirano morigeraba a su pueblo, de noche platicaba familiarmente con los astros (1).

Buenos Aires, después del prematuro y fugaz—por demasiado ilustrado—Gobierno de Rivadavia, había caído en manos de Don Juan Manuel Rozas, descendiente de aristocrática familia, pero sin cultura intelectual; sin otros conocimientos que las habilidades manuales del paisano ladino, ducho en la doma y en el lazo, en la brega campera. Don Juan Manuel representaba con brillo la incultura de la época, el despoblado en la dilatada pampa, el atraso de los villorrios, la índole retobada y arisca del paisanaje; y aparecía a los ojos del vulgo pródigamente dotado por la naturaleza en belleza y destreza física, las dos condiciones primordiales que subyugan al populacho. Vale decir que fué el ídolo de la plebe, envanecida de verse reflejada en su caudillo, como en un espejo simpático.

---

(1) Véanse las cartas de los hermanos John y William Robertson, publicadas en libro (*La Cultura Argentina.*—B. Aires.)

Junto con Facundo Quiroga, su rival en belleza y en popularidad, fueron los más hermosos. Quiroga le igualaba en destreza, le superaba cien codos en valor temerario. De ambos caudillos existen preciosas miniaturas (1).

El historiador Mitre caracteriza a Quiroga en forma lapidaria, cuando le llama «el Caudillo de la feroz hermosura».

En su primer proeza, que tiene por teatro una cárcel de provincia, le vemos repetir la hazaña de Sansón con la quijada de asno, armarse de improviso con una barra de grillos y abrirse paso con certeros golpes, entre un grupo de soldados españoles, aniquilados por el formidable ariete. Después, en la batalla de la Tablada, bajo los muros de Córdoba, guerreando con las tropas del General Paz, un testigo accidental nos le muestra atlético y enardecido—como el Ayax de Sarmiento—, irrumpir a caballo, casi desnudo, arrojando sus ropas en el calor del combate, con el velludo torso de oso maculado de sangre enemiga coagulada, sablear enfurecido a los contrarios, que se creían alcanzados por el mismo demonio (2).

Si eran así los caudillos, cómo era el pueblo que se miraba en ellos?

Los historiadores, algunos ilustres, de tiempos tan tremendos, y entre ellos Sarmiento, autor de una monografía que es una obra maestra (3), no nos han dado una síntesis como la que le ha tocado en suerte dar a un oscuro dibujante (4), que parece haberse inspirado en una composición del precursor argentino—e ignorado artista—, Don Carlos Morel: *Tropa de carretas en la Plaza Monserrat*, cuyo verdadero título sería más bien: *El Comisario del fisco en el Mercado de frutos.*

---

(1) Véanse pág. 90-107.—*Coronel Rozas*, Comandante General de Milicias (1828) que consideramos de J. Ph. Goulu; y *General Don Facundo Quiroga*, que se atribuye a Fernando Garcia del Molino (1830-1834).

(2) El talentoso aventurero norte americano J. A. King, soldado y narrador de nuestras contiendas civiles, a quien se tilda de embustero por haber referido exageraciones y patrañas que circulaban entonces, como en cualquier otro tiempo, pero que ha grabado indeleblemente lo que ha visto: *Veinticuatro años en la República Argentina*.—B. A., 1921.—Traducción de Juan Heller.

(3) *Facundo Quiroga*, o Civilización y barbarie.

(4) Carlos Lezica. Véase la reproducción y la descripción, pág. 117-18.

Lo que fué esa turbamulta, uniformada de colorado, como tinta en sangre por el resplandor del incendio, no podemos ni siquiera imaginarlo. En esa plebe reclutaba Rozas los miembros de la Comisión Popular, su guardia pretoriana, vulgo: Mazorca, la policía y las tropas (¹).

Rozas, Quiroga, los caudillejos feudales, encaramados en el gobierno de cada una de las provincias, se entendían tácitamente, para mantener el país en el atraso en que estaba; cualquier iniciativa emanada de los particulares, en pro de la educación pública, despertaba la consiguiente alarma.

Un hombre distinguido, un espíritu liberal como el General Mansilla, cuñado del tirano, sufre viva conmoción, cuando sorprende a su hijo Lucio, de diecisiete años, leyendo a hurtadillas el *Emilio,* de Rousseau, y le pregunta angustiado: si no tiene intención de vivir en el país? porque halla incompatible la ilustración con el medio. Y como esa tendencia por la lectura es para el General una revelación, decide en el acto mandar a su hijo lo más lejos posible, a Chandernagor, porque presume, y no va descaminado, que un joven despierto e inteligente como aquél no tardará en conspirar contra el bárbaro gobierno de su ilustre tío, con inminente peligro de vida.

Cuál podía ser el estado de la cultura social en la buena ciudad de Buenos Aires, en aquel tiempo, lo establece claramente y en forma asaz pintoresca una frase de Rozas a Don Manuel de Guerrico, que regresaba de España en 1847, trayendo consigo algunos cuadros de Villaamil: «Ya vino este sonso con cosas de gringo!» (²) Este juicio breve, impregnado de desdén receloso, en boca del primer mandatario, si bien importa ya un homenaje a la influencia civilizadora de la obra de arte, alumbra con resplandores de candileja los interiores porteños de la época.

(¹) Los serenos solían ser gallegos. En general nuestros historiadores no han utilizado sino la documentación escrita o hablada, prescindiendo de los documentos gráficos, que constituyen una mina casi inexplorada.

(²) Referencia personal del tradicionalista Don Pastor S. Obligado.

En Palermo, en el dormitorio del Gobernador, los muebles están groseramente pintados de rojo (¹), como si el tirano buscara mantener despierta su agresividad con esa continua excitación de la retina; la alcoba no era sólo lugar de reposo, sino también gabinete de trabajo.

Rozas no usaba sábanas, ni frazadas, dormía envuelto en un poncho; y la costumbre era en él tan arraigada que la conservó en Inglaterra hasta el día de su muerte (²). Tales eran los caudillos más representativos de la época, y las masas en que se apoyaban.

En materia de gusto arquitectónico habíase producido una depresión que ya importaba decadencia; sobrepasada la parsimonia artística de la Colonia, se tocaba el extremo límite de la indigencia. El morisco blanqueo con agua de cal avasallaba los interiores del hogar y del templo, suplantado únicamente en las puertas y fachadas de las casas, por la púrpura de pacotilla de una tiranía sin grandeza que desteñía en colorete.

Ya hemos visto que los trajes eran grotescos; el pueblo andaba descalzo, pero en cambio usaba galera. Los caballeros llevaban el vientre forrado de rojo, divisa y cintillo escarlata, el color de oficio; el uniforme de la guardia pretoriana, federal neto, era bermellón puro.

Las habitaciones, cuyas paredes mostraban la cruda blancura de los claustros, tenían piso de ladrillo o de baldosa, tirantes de palma visibles, sosteniendo el techo; torvos mueblajes de caoba, consolas sosteniendo turbios espejos, con impuras lunas agrisadas, que reflejaban como abolladas todas las cosas; sofás lóbregos, forrados de cerda tejida, negra y lustrosa, de contacto frío, punzante en la usura.

En la mesa la vajilla escaseaba; la necesaria para el puchero y el asado. La damajuana de carlón inmediata al comedor, y la tinaja de agua en un rincón del patio, cerca de la higuera, eran los muebles infaltables, familiares.

El tocado femenino solía ser el rebozo, el mantón de merino negro, el chal de espumilla, o la ligera mantilla andaluza, prendida graciosamente sobre el carey horadado de un peinetón monumental. Las grandes peinetas españolas y francesas de la época afectaron en Bue-

---

(¹) Lucio V. Mansilla, ya citado.

(²) Referencias de Manuelita a Don J. J. Biedma. *Iconografía de Rozas*, del Doctor Pradère.

nos Aires dimensiones inusitadas, de todo punto inverosímiles (1). Semejante exageración puede hacer juego con la frase de Rozas, anteriormente citada, como que obedece al mismo criterio estético. Las «peinéforas» de entonces no eran bastante refinadas en materia de arte decorativo en sus aplicaciones industriales, para poder apreciar el valor intrínseco de un elegante trozo de carey, más o menos raro, primorosamente calado, cuyo costo material, aunque relativamente caro, estaba lejos de ser subido (2), y recurrían ingenuamente a la ampliación del tamaño, para encarecer el objeto por la abundancia, por la cantidad de materia preciosa empleada de una sola pieza. Así la concha entera de una tortuga apenas alcanzaba a satisfacer la vanidad de una elegante.

Es sabido que en toda sociedad la decoración comienza por el hombre y en seguida se extiende a sus objetos familiares, enseres y utensilios, desde el tatuaje del indio y la ornamentación de cacharros y de armas, hasta la complicación de las ropas de lujo y el uso de verdaderas joyas. El criollo no escapó a esta ley, y el adorno de su persona y particularmente el de su montura, que constituyó durante largos años el solo medio de locomoción para salvar distancias, dió lugar a que prosperara otra industria artística, análoga a la manufactura de peinetas que ilustró el nombre de Masculino, es decir, la platería.

Por espacio de muchos años los plateros fueron los únicos representantes del arte decorativo en Buenos Aires; no se remontaron nunca al rango de refinados orfebres, puesto que no se les exigía delicadeza de invención, ni siquiera de factura; en la estimación pública primaba sencillamente el aprecio de la plata en su calidad de metal precioso; el trabajo solía ser bastante tosco y los modelos labrados se reducían casi exclusivamente a pesados facones, cuchillos y taleros; a las riendas, frenos y cabezales, los pretales y estribos y las espuelas sonoras con enormes rodajas. La gracia escasa en la platería argentina pareció refugiarse y florecer toda entera en el mate, destinado a penetrar en los salones y a detenerse a menudo entre las bellas manos de las mujeres.

Los mates de plata, algunos monumentales, afiligranados, fieramente erguidos y brillantes cual custodias, coronados por grupos simbólicos de tórtolas enamoradas, atestiguan el aprecio de que gozaba la yerba mate, considerada como vehículo de charla y pretexto amable de reunión. Sea lo que fuere, el mate había concluído por ser amado por sí mismo; su empleo daba lugar a motivos pintorescos verdaderamente felices, como el acto tan grave de ser cuidadosamente cebado por una criolla, que le infundía una dosis eficacísima de colorido local, sensible a los paladares educados; pero, para que la delicia del gusto fuera completa, era necesario que el mate de plata majestuoso y reluciente como un ostensorio fuera conducido desde el brasero y a través de varias salas, alzado en las manos de ébano de una negra fiel, suficientemente penetrada de la importancia de sus funciones.

---

(1) Onslow, litografiado por Bacle, las ha caricaturado.

(2) Solían valer 500 pesos plata.

En cuanto al medio ambiente visible, las provincias mediterráneas más atrasadas de la República nos conservan una imagen del escenario, en el que transcurría, monótona y simple, la existencia del habitante de la ciudad, durante la tiranía.

Las quintas dilatadas y vacías que rodean nuestros pueblos de hoy; las casas de ladrillo, cuadrangulares y uniformes, desplegadas en guerrilla, que constituyen el suburbio invariable de toda localidad, defendidas pintorescamente por el cerco africano de pitas que blande agresivo sus afiladas pencas, rematado a trechos por el erecto mástil de su enhiesta flor arborescente, y cobijado de tiempo en tiempo bajo el amplio y denso domo del Ombú, gemelo del baobab, transportan la imaginación al ambiente silvestre de entonces.

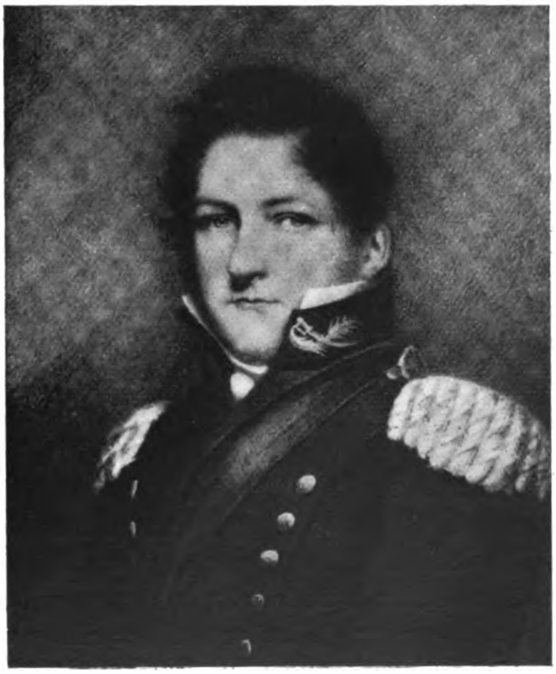
Las plazas públicas eran simples «huecos», despojados del adorno de la vegetación; los alrededores de la ciudad extendían hasta el confín lejano del horizonte la desnudez desesperante de una pampa infinita.

Para un pueblo nuevo, de formación reciente, nacido en medio de una naturaleza plásticamente pobre, desheredado de lo pintoresco, sin el pasado visible y tangible de los monumentos que atestiguan sobre el suelo patrio la labor colectiva de antecesores de la misma sangre, anhelos y aspiraciones comunes, la recompensa de las conquistas alcanzadas, la vida bonaerense, por el transcurso de varias generaciones, debió afectar la estagnante tranquilidad de un lago.

El libro era escaso, casi tanto como los deseos de instruirse; la escuela, indigente, se hizo pronto odiosa con el grosero cortejo de sus castigos corporales. Los primeros periódicos, con todas sus deficiencias, y el primer teatro, llevaron la primera vibración de orden intelectual al soñoliento cerebro virgen del pueblo niño.

Entretanto y más o menos accidentalmente algunos artistas llegaban a Buenos Aires. La mayor parte se dedican especialmente al retrato, la única forma de arte solicitada entonces, por ser la sola concebida como representación inmediata de la efigie individual, reclamada por el afecto; y en segundo lugar a la acuarela y litografía de costumbres, buscando en ello un modesto lucro. A pesar de que algunos tienen verdadero talento, y de que su obra en ciertos casos llega a ser numerosa, su influencia es lenta sobre el público, por falta de exposiciones y de museos; tan sólo determinadas personas, contadas familias se ponen en contacto con ellos e introducen la vida misteriosa del retrato en los parcos interiores, animando así la soledad de los muros.

Hace precisamente un siglo, en 1828, cuando el Presidente interino Don Vicente López y Planes había ya ungido al Coronel Rozas Comandante General de Milicias de la Provincia de Buenos Aires—con lo que le abrió el camino a la dictadura—un miniaturista anónimo, pero eminente [1], trazó sobre el marfil, en el breve rectángulo de una tarjeta de visita, la más agraciada efigie de oficial de Bonaparte, de frente majestuosa, de cabellera byroniana rubio rojiza, movida por el vendaval romántico. Los rasgados ojos garzos, como adormilados, guardan aún el reflejo de ternura propio de la adolescencia, a pesar de que el joven oficial ha llegado a los treinta y cinco años. Parece la efigie de un poeta. Se le podría tomar, con su peto y su banda punzó, por Alfred de Vigny, garboso oficial de Mosqueteros rojos.



Miniatura de Don Juan Manuel Rozas
Comandante General de Milicias.

---

[1] A todas luces: J. Ph. Goulú.

Es visible, en este retrato de Rozas, que aun no ha hecho el aprendizaje del poder omnímodo; que, para domar la oposición, todavía no ha recurrido a la represión sangrienta; que sus huestes, ya vestidas de colorado, son sólo anunciadoras de la púrpura de los déspotas, que habrá de hacer obligatoria y universal, como si buscara excitar los instintos bravíos de sus secuaces, sin que la sangre vertida delate su presencia sobre la bayeta punzó.

Entre los innumerables retratos, que en el espacio de veinte años suscitará su personalidad y la adulación de la época, esta miniatura conservará el favor exclusivo, será la predilecta del tirano, aun sobre el magnifico retrato oficial de Gaetano Descalzi (¹), que lo representará idealizado doce años después, en gran uniforme de Brigadier General, como si la imagen juvenil, fijada con marcada gentileza por el miniaturista, hubiera cristalizado entonces y para siempre en su envanecida memoria.

Efectivamente, cuarenta y cuatro años después, hallándose Rozas desterrado en Southampton y en plena ancianidad, es solicitado desde París por el publicista Héctor F. Varela, Director de una nueva revista, *El Americano*, que deseaba publicar su retrato. El ya olvidado General Rozas se excusa. No estaba de por medio la derrota de Caseros y la senectud? pero lo hace en estos curiosisimos términos, que arrojan nueva luz sobre su recóndita sicología (²):

> «Siento no poder enviar a usted el retrato bueno (sic) mío, que, según su apreciable 12 del presente, desearía le mandase para ponerlo en *El Americano, periódico ilustrado*, que funda usted en París. Y le suplico me disculpe considerando los antecedentes que me lo impiden.»

A este retrato, pues, se le distingue por «*el bueno*», como si todos los demás fuesen infieles. Es por otra parte tradicional en casa de los nietos, por haberlo oído a Manuelita, «que es el único que Rozas consintió que se hiciera de él con su permiso y conocimiento». Esta afirmación está contrariada por el retrato oficial, obra de Gaetano Descalzi, por el muy expresivo dibujo de Don Fernando García del Molino,

---

(¹) Notable dibujo de Descalzi, litografiado en París, por Julien, que circulará profusamente con la leyenda *Rosas el Grande*.

(²) Carta del propio Rozas, Southampton 1872, publicada por el Dr. Juan A. Pradere: *Iconografía de Rozas, pág.* 92.

trazado en la intimidad de Palermo (1), por el retrato civil ejecutado también del natural por Raymond Monvoisin, con el objeto de efectuar su gran retrato ecuestre, que fué después pintado en Chile; y no corresponde a la verdad escueta sino que expresa sencillamente opción, por selección posterior; afirma puramente el formal propósito de adoptar la miniatura como la única fiel y verídica.

Agrega Rozas en la citada carta (2):

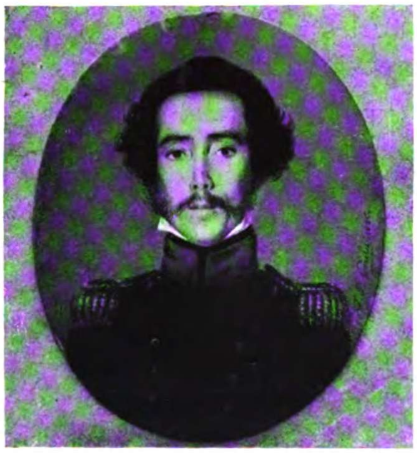
> «Actualmente la tiene Manuelita en Londres. Está de frente. Según las personas que entonces me conocieron, es igual al original de aquel tiempo...»

No hay tales testimonios, se trata de su propio juicio. Y en otra ocasión, ya también octogenario, escribe a un miembro de su familia (3):

> «No estoy completamente calvo, ni aun calvo. Me falta un poco de pelo al frente. Las patillas que uso, del todo blancas, son las mismas casi con que vine el 52.»

No parece oír a una mujer, una belleza profesional, a quien le duele envejecer? Pero si admiramos su envanecimiento físico—el único rasgo que heredará de él su sobrino carnal Don Lucio V. Mansilla, que se consideraba, y era cierto, aún más gallardo que su tío por ser más esbelto—, debemos admirar también que un retrato tan apreciado como éste haya podido permanecer anónimo. Cuánto desdén por el talento del autor! revelador de una supina ignorancia, hasta olvidar su nombre como si la obra primorosa de un ingenio sutil fuera una de tantas fotografías obtenidas mecánicamente! Y cuántas veces, en el curso de estas investigaciones, habremos tropezado con la misma abulia!

JEAN PH. GOULU



Coronel Sixto Quesada.

Felizmente el estilo, la distinción, la maestría de la ejecución delatan la obra de Jean Philippe Goulu, que, por otra parte, era el único miniaturista de esa categoria que se hallaba en Buenos Aires en 1828 [1].

---

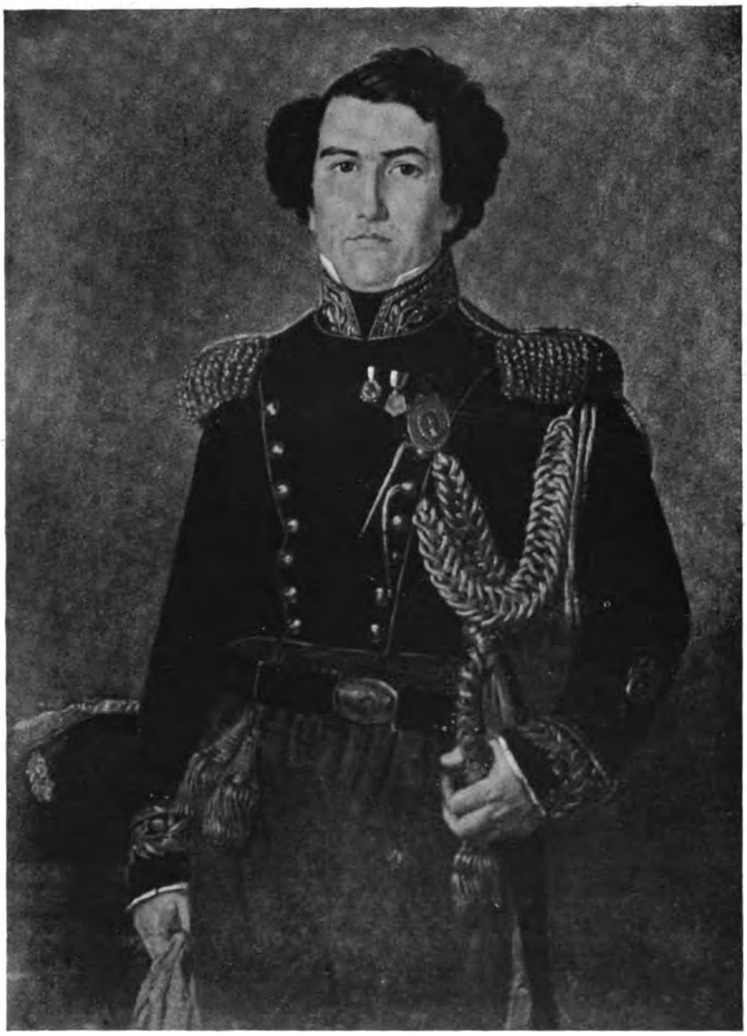
(1) El que le valió al autor un amistoso tirón de oreja con un afectuoso: *te pesqué, sordito!* no por el retrato furtivo, pues se lo habría roto, sino por la expresión cavilosa sorprendida en un momento de abandono.

(2) Doctor Pradère.—Obra ya citada.

(3) Ibid.

La miniatura del *Coronel Sixto Quesada*, en donde se caracteriza el tipo criollo del militar resuelto, es de 1826.

El óleo del General Lucio Mansilla, el valiente defensor del Paso de Obligado (1845), contra las escuadrillas de Francia y de Inglaterra; el cuñado del tirano, que no aprobaba sus métodos de gobierno, muestra la expresión serena, la mirada investigadora de un hombre de pensamiento. La tela está fechada en 1827 [2].



Retrato del General D. Lucio Mansilla.

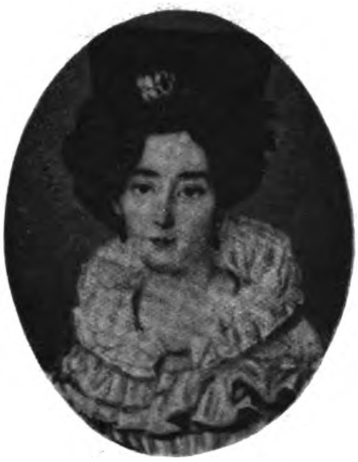
---

[1] Don Fernando Garcia del Molino, autor de las hermosas miniaturas de Facundo Quiroga, identificado por el hijo del artista Don Luis Garcia, ex Gobernador de Buenos Aires, el solo que se acercó más tarde al maestro Goulu, tenia quince años en aquel momento; en 1835, practicaba la miniatura con Goulu.

[2] Ambos pertenecen al Museo Histórico Nacional.

La miniatura de la *Sta. Dominga Rivadavia,* bien definida en su delicada belleza, bajo la opulenta corona de una cabellera sombría, adornada con rosas naturales, encuadrada por el rectángulo de carey de un peinetón de Masculino, revela ser, con su escotada gorguera, en la clara entonación del vestido, una mundana elegante que rinde culto a la moda (¹).

JEAN PH. GOULU



Srta. Dominga Rivadavia.

Cirila Crespo, en cambio, hija única del austero Coronel Crespo, huérfana de madre, crecida entre los muros del Convento, igualmente linda y alhajada como Dominga Rivadavia allegada al ilustre Presidente, malgrado el peinetón análogo y el ramillete, el collar de tres vueltas y la berta denticulada, de estilo María Antonieta, tiene el simple candor de una flor nacida para el hogar (²). Casada más tarde con un negociante italiano, de la familia del violinista Sivori, fué madre del pintor Eduardo Sivori, uno de los fundadores del arte argentino, a quien hallaremos más adelante en nuestro camino.

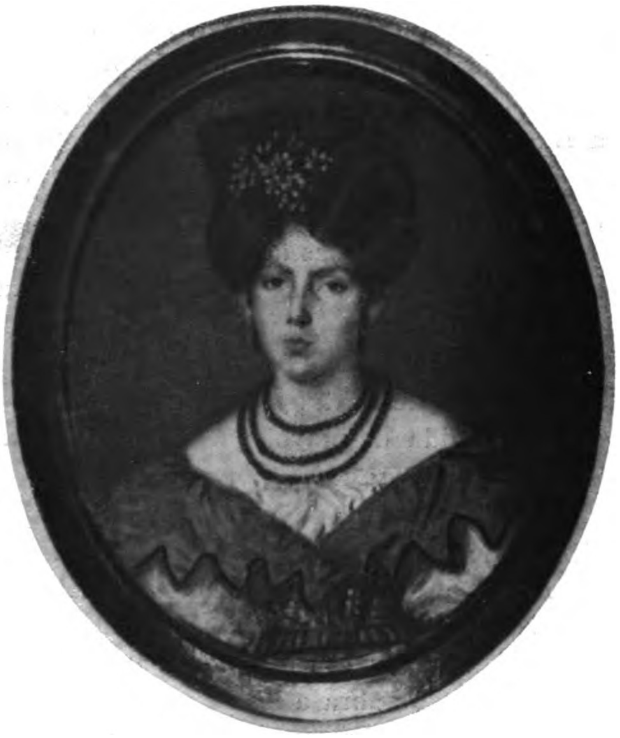
Conocí desde niño y familiarmente a Misia Cirila, como le llamábamos cariñosamente sus allegados, en su casita colonial de la calle Victoria, a media cuadra de la nuestra; la vi transcurrir, apacible, su serena existencia, alcanzar la edad madura y la ancianidad junto a su marido, dedicada a sus tres hijos varones, y a pesar de su situación acomodada, que le permitía frecuentar el teatro, las distracciones costosas, pasaba el día y parte de la noche leyendo asiduamente en francés y en castellano; conozco sus lecturas harto mezcladas, pues durante los años de mi infancia y adolescencia, fueron también las mías: romances de Balzac, de Fernández y González, de Pérez Escrich, de Hugo, y de Paul de Kock, pues Misia Cirila nada tenía de gazmoña; fué una mujer sonriente, de una bondad ingénita e inagotable, una madre feliz, una vieja amiga incomparable.

Este grupo de miniaturas y de retratos, todos interesantes y

(¹) Museo Isaac Fernández Blanco.

(²) Museo Nacional de Bellas Artes.—Donación de D. Alejandro Sivori.

bien definidos en sus diversas personalidades y caracteres sociales, son el mejor testimonio del talento del retratista, de su espíritu de observación, de la emoción del artista, frente al mudo interrogante que cada nuevo modelo le proponía, y que, con naturalidad certera, Goulu resolvía, en aquellos tiempos inseguros y calamitosos.



Miniatura de la Sta. Cirila Crespo.

Perseguido por Rozas, cuando el atentado de que fué víctima el cartógrafo Bacle, y durante el bloqueo, perdió su regular fortuna ganada tan noble y laboriosamente. Se extinguió pobre en 1855, y su hija, gracias a la sólida instrucción que le diera el padre, pudo ganar dignamente su vida y la de los suyos, dando lecciones de dibujo, de música y de francés (¹).

1828-1845

Charles Henri Pellegrini.

Ingeniero, arquitecto, publicista, retratista, y litógrafo francés. Nació en Chambéry (Saboya) en 1800. Estudiaba en la Universidad de

---

(¹) El nieto del ilustre artista, que perpetúa su nombre y apellido, es hoy un respetado jefe de nuestra Marina de guerra.

Turín en 1821, cuando se produjo la sublevación del Piamonte contra los austriacos y secundó a sus camaradas los estudiantes que intervinieron en ella. Sofocada la rebelión, consiguió huir a Francia. Prosiguió sus estudios en la Escuela Central de París, donde obtuvo diploma de ingeniero en 1825. Tres años después, Sarratea, en nombre de Rivadavia, le contrató para efectuar obras públicas; de manera que llegó a Buenos Aires en 1828. La situación política y financiera, incierta, desfavorable, impidió que sus servicios fueran utilizados desde un principio.

En 1829 ocupa sus ocios dibujando a la aguada aspectos arquitectónicos, animados de transeúntes de la Plaza Victoria, tan bien observados y precisos, que han salvado del olvido el histórico *Cabildo* de Mayo y la vieja *Pirámide,* así como el *Arco de la Recova,* tal como fueron antes de la desgraciada reforma del Cabildo y de la apertura de la Avenida de Mayo, que ha modernizado el centro Colonial de la urbe.

Traza interiores de iglesia, dando siempre mayor importancia a la fábrica del templo, sobre los orantes o la celebración del culto. Pero poco a poco despierta su atención de artista, y la *Procesión de la Virgen, saliendo de Santo Domingo,* le incita a representarla en una mañana de sol, cuyos rayos iluminan la tosca imagen llevada en andas, deja en la penumbra a los portadores, los músicos de la orquesta, así como el curioso tipo contrahecho, que lleva en alto un farol procesional, figurante obligado en aquellas ceremonias.

Simultáneamente, las relaciones sociales contraídas, la frecuentación de los salones, donde las damas seguramente se quejan de la escasez de retratistas, capaces de interpretar una elegante silueta, un rostro agraciado—ya que el miniaturista Goulu está solo, y es tan escrupuloso y preciso que trabaja lentamente—, que aquel Ingeniero, contratado para proyectar canalizaciones de aguas corrientes, instado por las niñas—sobre todo por los novios—, no tiene más remedio que afilar su lápiz. Sus primeros retratos alcanzan un éxito clamoroso, que le induce a convertirse en retratista profesional. Desde 1830 al 35 labora tan asiduamente, dibujando y pintando pequeños retratos a la aguada, que su número se ha calculado alrededor de ochocientos.

Sus primeros trabajos en este género son dibujos al lápiz, en los que el autor persigue con ahinco la semejanza, por medio de la línea, como un adepto de la manera de Ingres, apenas modelados y realzados a veces con lavados al agua-tinta, especialmente aplicados al vestido;

después colora estos dibujos a la acuarela, por medio de tintas lisas, que transparentan el sombreado gris del lápiz común; más adelante deja el sitio al modelado a la acuarela, ejecutado a punta de pincel, según la práctica de los miniaturistas; y por último, a fuerza de ensayos, llega a apoderarse de la técnica del pintor de aguadas, y es con este procedimiento como al par del lápiz obtiene sus mejores resultados (¹).

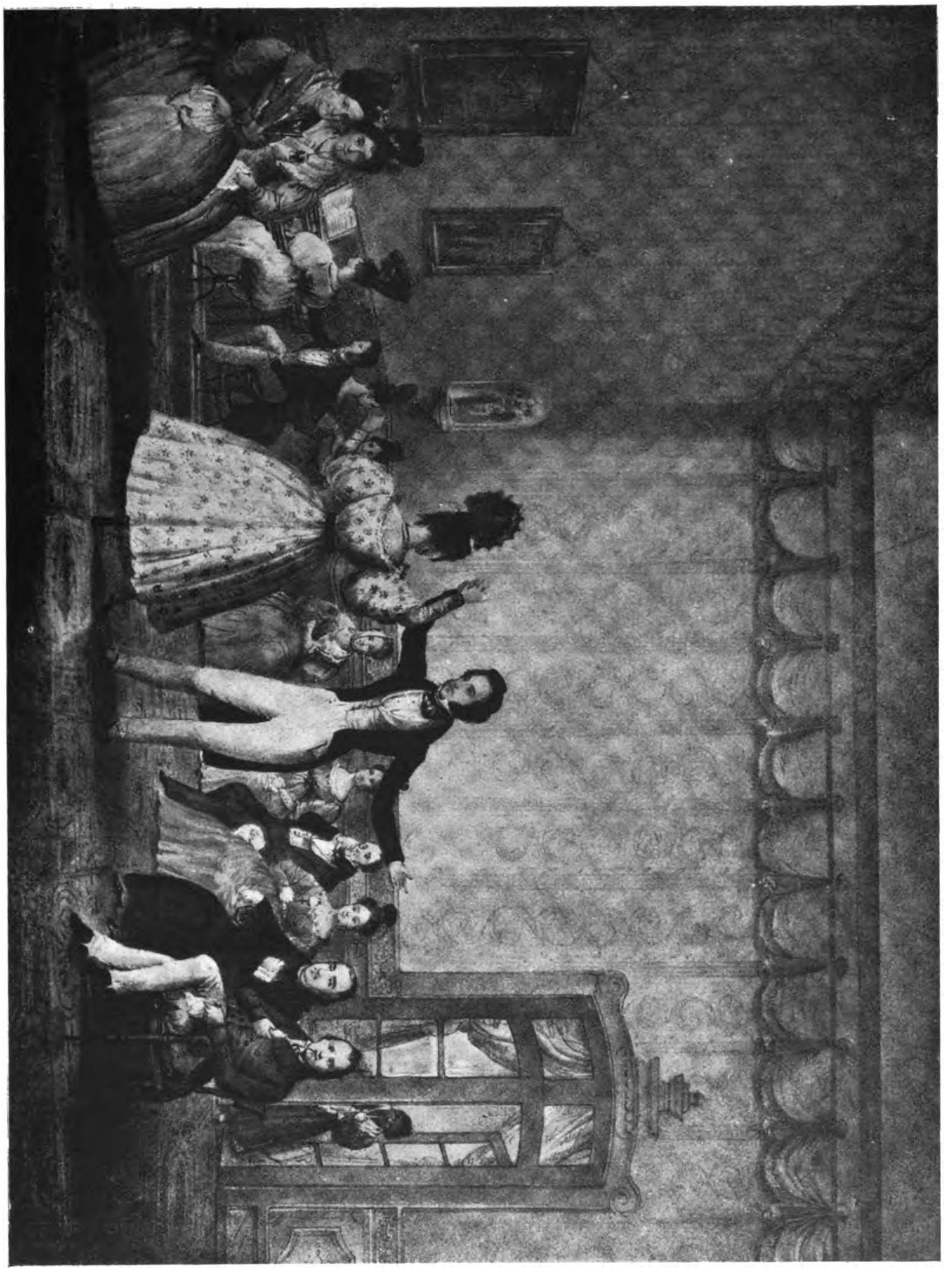
Ing. Charles Henri Pellegrini.

Su filiación artística mejor determinada en los diseños que en las aguadas—como que su conocimiento de la técnica del dibujo superaba en mucho al que de la pintura tenía—, hay que buscarla, pues, en la correctísima escuela de Ingres, cuyo estilo influía en el ambiente de la época; por otra parte, su idiosincrasia de geómetra le presentaba las formas por la abstracción de las líneas, y de aquí nace plausiblemente una analogía de procedimiento con el maravilloso dibujante francés.

Sus numerosos retratos al lápiz y a la aguada y las escenas de costumbres son una evocación de la época; estas últimas, pintadas de memoria, sin el documento humano a la vista, se resienten de las incorrecciones propias del caso, pero no dejan nada que desear en cuanto a testimonios fieles y precisos hasta llegar a ser preciosos. Pellegrini las repitió en dibujos litografiados, agregando figuras a algunas de ellas y tal vez dibujó expresamente para la piedra escenas de baile, como la que tiene lugar en el *Salón*

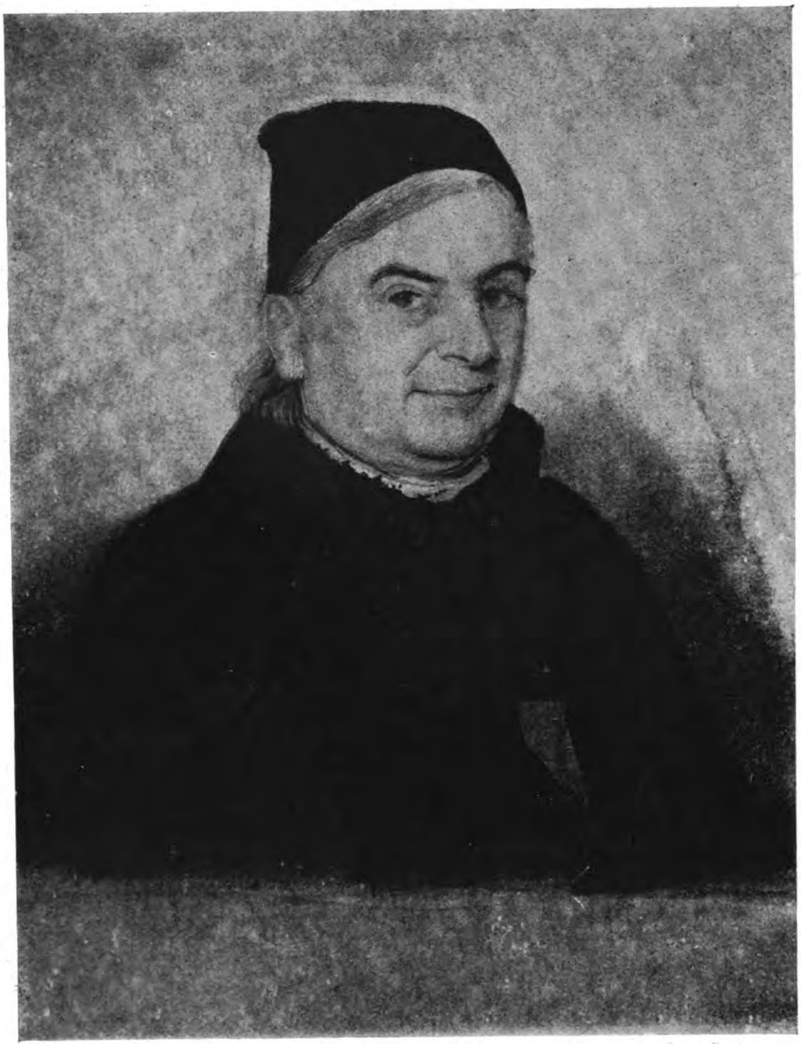
(¹) En 1900, su hijo Ernesto organizó una Exposición de la obra pictórica de este notable precursor en los salones del *Ateneo*, patrocinada por la Institución. Véase mi estudio «Charles H. Pellegrini y la Sociedad Argentina de 1830», publicado entonces en *La Nación*, el 8 y 9 de Agosto, y recogido después en libro (*Recodos en el sendero*, págs. 95 a 113.)

Charles H. Pellegrini



El minué en casa de Escalada.

de Escalada, la más bella de todas, en donde asistimos a un elegante minué bailado por una niña de peinetón y un caballero de corbatín, en el centro de una rueda de contertulios, mientras la negrita del mate se ha quedado embobada en una puerta, sorbiendo la última gota (¹).



Canónigo Segurola.

La obra del retratista, particularmente considerable, desplegada en cinco años de labor asidua, constituye para Pellegrini un serio aprendizaje; poco a poco le vemos afirmar sus condiciones de fisonomista, a medida que ensaya sus medios de expresión; y cuando se en-

---

(¹) Colección de Don Alejo González Garaño.—*Recuerdos del Río de la Plata,* por C. E. P.—Buenos Aires, 1841.—20 planchas litografiadas.

cuentra en frente de modelos predilectos, sin apremio de tiempo, libre de estudiar amorosamente la actitud, la forma y la expresión, hasta los accesorios inmediatos, dentro de una vasta obra que se recomienda por condiciones nada comunes de observación y de conciencia, culminan varios retratos de damas y caballeros realmente primorosos y dignos de cimentar el nombre de un artista.

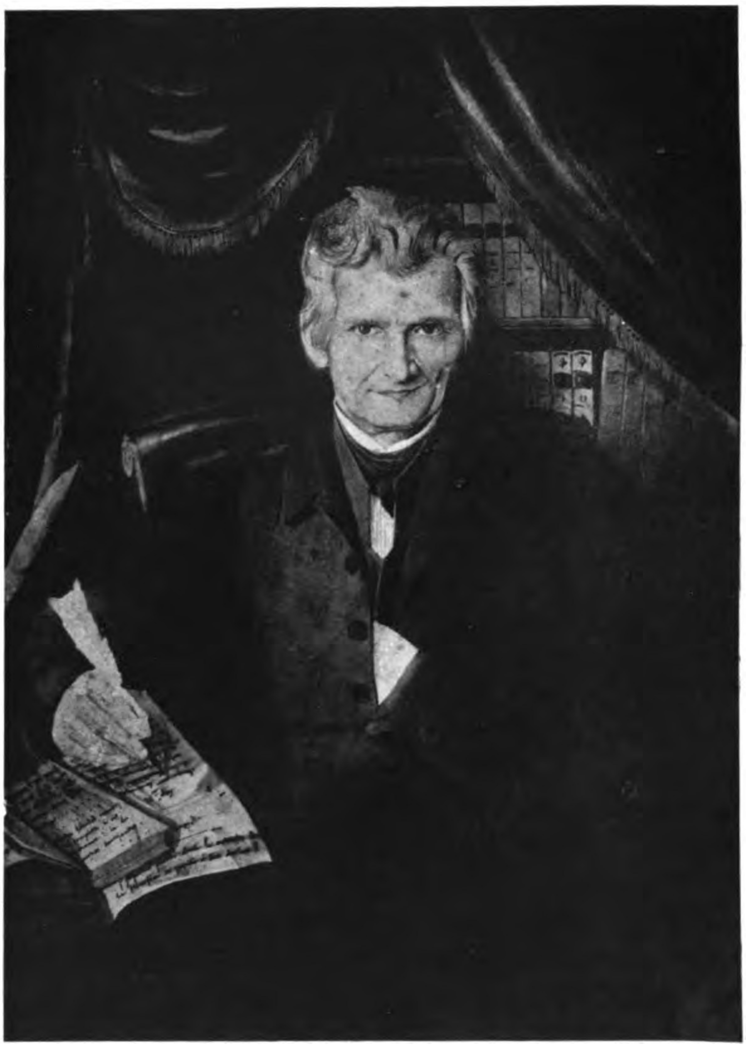
Seguramente cuando se halló delante de una mujer completa, como *Doña Pilar Spano de Guido*, cuya distinción tiene la serena sencillez de lo natural, y su fisonomía—suficientemente incorrecta para ser expresiva—se ilumina de ternura por dos ojos de ensueño, se propuso transmitirnos, con toda la unción estética de que era capaz, la imagen de aquel ser de elección, tal, como si mediante una adivinación fraternal, hubiera presentido en esa suave belleza a la madre del futuro poeta (¹).

Doña Juana Rodríguez de Carranza (1831) es un valioso documento, que pertenece al género de la verdadera pintura de historia, como evocación de una clase social en época determinada; al mismo tiempo es la imagen exquisita de una mujer graciosa, un tanto remilgada, ejecutada con gracia y delicadeza. La armonía es, pues, completa, como en el retrato de Doña Pilar Spano de Guido, entre la índole individual y la interpretación estética. Esta sola circunstancia, cuya repetición excluye la sospecha de accidente, confirma una vez más la personalidad artística del autor. *Doña Isabel Calvimontes de Agrelo*, imponente por la resolución de su aspecto, el aire marcial con que lleva la pañoleta desprendida, el cinturón colgante, la peineta atravesada y el abanico empuñado, rinde culto a la moda y ostenta un detalle original en su tocado, tres grandes flores oscuras que parecen de pluma.

Entre los retratos de hombre, el más perfecto es el del *Canónigo Saturnino Segurola*, dibujado al lápiz y tinta china con absoluta maestría. La interpretación del rostro, lleno de fineza bondadosa, está de acuerdo con los actos de virtud y de civismo que han esclarecido su nombre; es visible la preferencia del autor para con su modelo, y el grado de conclusión al que ha llevado este dibujo importa un especial homenaje; la divisa federal que ostenta con el «¡Mueran los salvajes unitarios!» es un encanto más sobre el pecho generoso del buen Segurola, que sostuvo con su peculio propio la Casa de Expósitos, suprimida por el tirano Rozas en un acceso de pudor.

(¹) Cuando Pellegrini hacía este retrato, Carlos Guido tenía tres años.

Entre los dibujos y aguadas de 1831, el retrato de *Don Juan Manuel Agüero* impresiona hondamente por la intelectualidad desentrañada de su individualismo, acentuada en el rictus sardónico que recoge una comisura del labio, mientras los ojos miran escrutadores y leales.



Don Juan Manuel Agüero.

El de la *Sta. Lucía Carranza* (¹), de blanco, sentada en un sofá tapizado de cerda, sorprendida por el artista mientras leía las *Aventuras de Telémaco*, es una evocación de la época, de gracia un tanto artificial y amanerada en su elegante extravagancia, pero documento precioso para la reconstrucción de un momento y modo social, a pesar de los estragos que ha impreso el tiempo en la fiel imagen de esta gentil persona.

(¹) Más tarde señora de Rodríguez Orey.

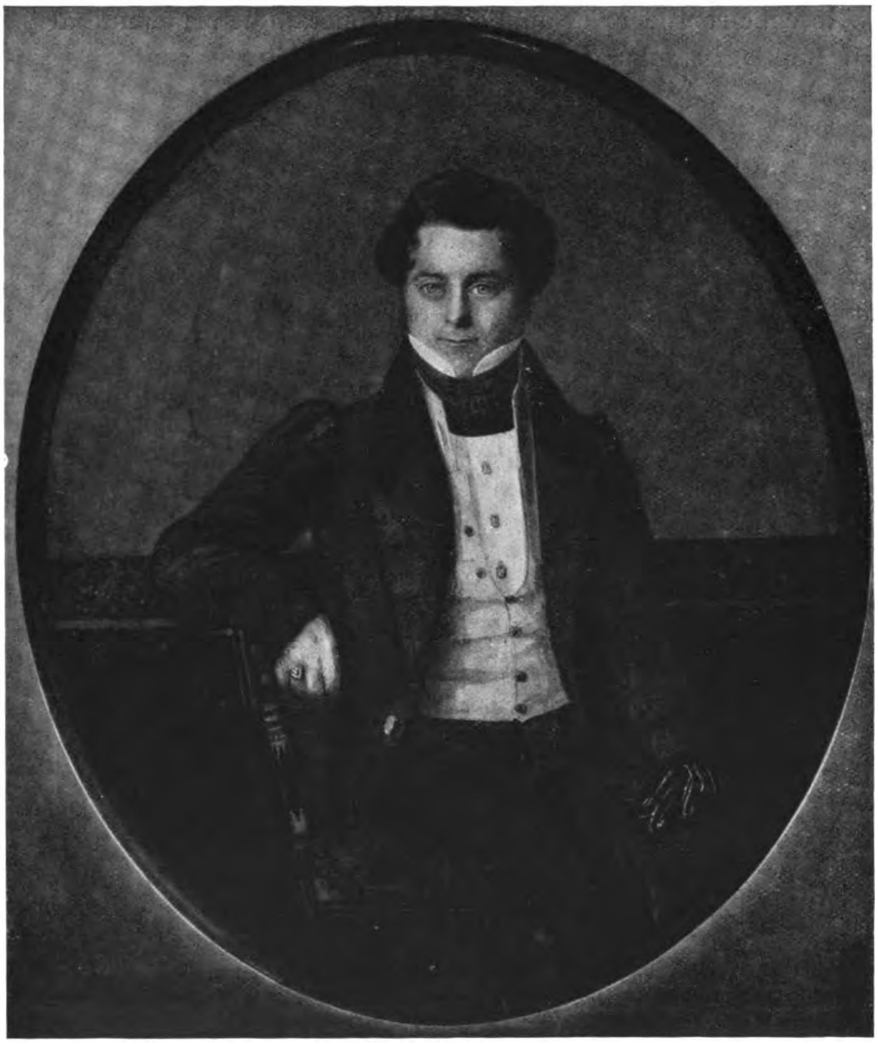
Al analizar la obra del retratista Pellegrini, sería una imperdonable falta que no rindiéramos homenaje al hombre poderoso que impuso sus caprichos a las damas de la época, y a la par de un bastonero autoritario, dirigió el rigodón de la moda de entonces. Don Mateo Masculino, quien, por una dulce ironía de la suerte ha inmortalizado su nombre, precisamente por haber dedicado sus desvelos al tocado femenino, es el glorioso inventor del peinetón de carey calado como un encaje, y Pellegrini, a fuer de historiador veraz, nos ha dejado sus rasgos en edad provecta, en una imagen parlante que señala con el dedo el instrumento de su gloria y tiene junto a sí, sobre la mesa, un diseño semejante al plano geometral de un hemiciclo, que representa la curva airosa de un peinetón de gran vuelo, horadado como una criba.

Fué Masculino todo un artista, enamorado de la gracia porteña y a su servicio puso una imaginación desbordante; hizo alianza con el carey, esa sustancia translúcida, ligera y fastuosa, caprichosamente estriada por vetas pardo rojizas sobre campo de ámbar, y rompió los moldes de la vulgar peineta andaluza, maciza, en forma de tejuela, cuyo único mérito reside en la materia misma; al ampliarla, dándole un desarrollo de magnitud nunca vista ni antes ni después, aligeró su sustancia ya liviana de por sí, mediante labores de calado tan profusas, que reducían la concha de carey a una filigrana frágil como el vidrio. La moda era lujosa y aureolaba las cabezas, antes condenadas al austero mantón y a la chusca mantilla, con un nimbo gracioso y resplandeciente, vale decir que hizo furor, y que si los peinetones no alcanzaron aún proporciones mayores, ello no dependió en manera alguna de un enfriamiento en la imaginación de Masculino, ni tampoco de la moderación de nuestras abuelas, sino de las tortugas, que no podían dar sino la concha que tenían.

Pellegrini ha sido casi el único historiador de esta gentil extravagancia, y a él le debemos el haber visto ataviado el animalito de salón, cuya caparazón de carey tallado yace inerte en las vitrinas de los coleccionistas.

A fuer de artista, Don Mateo Masculino se hizo retratar dos veces por Pellegrini, y ha dejado también los rasgos de su esposa y la efigie triunfal de un vástago, célebre por su belleza.

Don Manuel Masculino es un dechado de perfecciones plásticas y merecía la fama de irresistible que la crónica le atribuye; Pellegrini le ha sorprendido meditando sobre su conquista de hace un rato, y mientras posa, contribuyendo con un reposo de algunas horas a que la posteridad no se prive de admirar su gallardía, se diría que por sobre el hombro del retratista está viendo pasar a una contemporánea elegante, a juzgar por la inquietud que yergue su talle próximo a incorporarse, y la radiante alegría que ilumina su rostro.



Manuel Masculino.

Después de varios años de labor asidua, la brusca partida de Pellegrini para trabajar en el campo y el abandono casi completo de su arte, coincide demasiado con la introducción de la fotografía en

Buenos Aires, para no ver en este hecho algo más que una simple coincidencia; en efecto, el afortunado retratista que había precedido al daguerreotipo en la sociedad porteña era desalojado a su vez por este invento esencialmente burgués, que ponía el retrato al alcance de todo el mundo y disminuía sensiblemente la molestia de la posa (1).

No cabe reprochar al público de entonces, que semejante al perro de la fábula, abandonara la presa por su sombra, y confiara como el subsiguiente y el actual a la efímera fotografía el encargo de perpetuar sus rasgos; ningún público distingue entre la imagen mecánica, obtenida en la cámara oscura y banalizada por el retoque anónimo del operario, y el retrato intelectual, evocación perdurable del artista. Así, pues, las generaciones que siguieron a aquellas perpetuadas por Pellegrini no dejaron tras sí la huella imperecedera de su paso por el mundo; una de ellas tuvo la inmortalidad del daguerreotipo, cuya imagen especular es menester buscar un momento, como un reflejo en el fondo de un pozo; las demás palidecieron en los álbumes de antaño, se constelaron de manchas amarillentas y se tornaron tan ridículas antes de borrarse completamente—como que carecían de toda virtud estética—que los modelos, avergonzados, las ayudaron a bien morir.

Nuestros descendientes no podrán hacer con nosotros lo que nuestra generación ha hecho con sus abuelos, gracias al «atraso» de los tiempos y al talento prestigioso del retratista que le cupo en suerte.

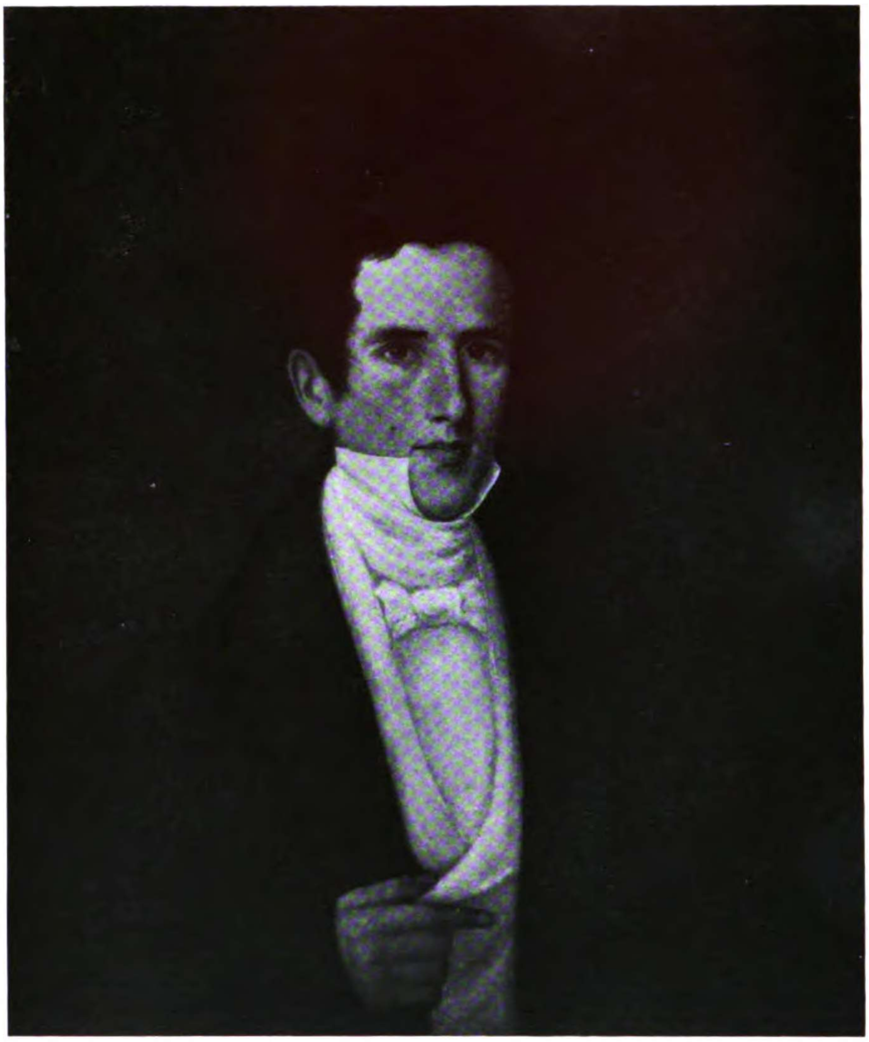
Charles Henri Pellegrini falleció en Buenos Aires en 1875.

---

(1) Hace treinta años, cuando organizamos en el *Ateneo* la Exposición Pellegrini, ante el éxito alcanzado por aquella demostración artística, formulamos el voto de que algunos de los propietarios de esos retratos los donaran al Museo Nacional de Bellas Artes para constituir una *Sala Pellegrini*, en homenaje al artista, y con el propósito de perpetuar una faz ya histórica de la sociabilidad argentina. La sugestión cayó entonces en el vacío; hubieron celos y suspicacias... Años después, a raíz de la muerte de Don Ernesto Pellegrini, que había reunido una valiosa serie de la producción paterna, sus allegados resolvieron donarla al Museo, pero la situación había cambiado totalmente; otra Dirección, con un concepto diametralmente opuesto al del fundador del Museo Nacional de Bellas Artes, consideró que estas obras no tenían allí cabida. Felizmente, hallaron asilo en el Museo Municipal, fundado posteriormente por el Intendente Don José Luis Cantilo, donde pudimos fotografiar algunas de las obras de Ch. H. Pellegrini que honran las páginas de este libro.

1832-1876

Fernando García del Molino (¹).



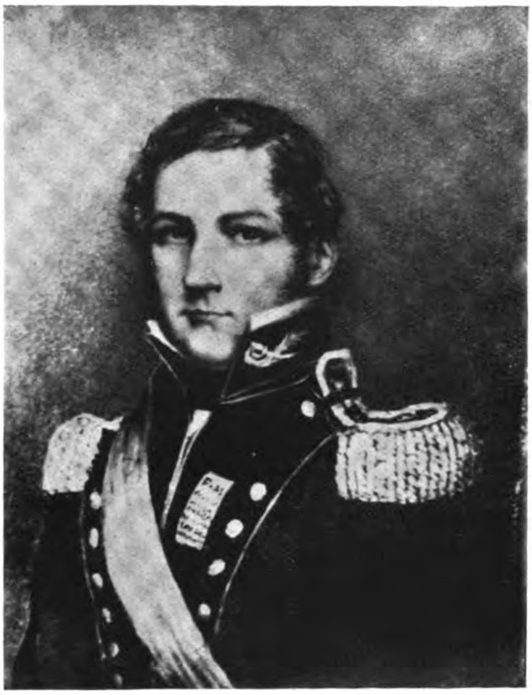
Auto retrato.

Este sería cronológicamente el primero de los pintores argentinos.

(¹) Según D. Juan A. Pradère, *Iconografía de Rozas*, habría nacido en Chile en 1813, de padres españoles. Su familia se radicó en Buenos Aires, cuando sólo tenía seis años, y se nacionalizó argentino.

Aunque se presume que haya nacido en Chile en 1813, desde la edad de seis años vivió en Buenos Aires, adquirió nociones de dibujo, con los medios ultra rudimentarios—las banales estampas—de que disponía entonces Don Pablo Caccianiga, en su modesta clase de la Universidad, pero hacia 1830 practicaba la miniatura bajo la sabia dirección de Jean Ph. Goulu, y tenía ocasión de ver las primeras aguadas, dibujos y litografías de Pellegrini.

FERNANDO GARCÍA



Miniatura de Rozas.

Dos ejemplos serían pocos, si no fueran inmejorables; ellos le bastan para descubrirse vocación de artista; para dedicarse durante la vida entera, larga y laboriosa vida, al cultivo del arte en semejante yermo. Pero qué más necesita la simiente del árbol, cuando es sana y vigorosa, que un puñado de arena y un poco de agua, para echar sus brotes?

El mismo nos ha dejado su retrato; es la imagen simpática, correctísima, de un joven hermoso y distinguido, en la que la lealtad de la mirada ilumina una frente bien construída.

En aquel medio primitivo, poco tarda en hacerse conocer, y atacado de sordera precoz, le llaman familiarmente «el sordo García». Durante la tiranía de Rozas, tiene puerta franca en Palermo de San Benito. El déspota le interesa; lo frecuenta y lo estudia. Rozas le admite en la intimidad de la vida doméstica, llega hasta olvidarse de la presencia extraña de un observador sin malicia.

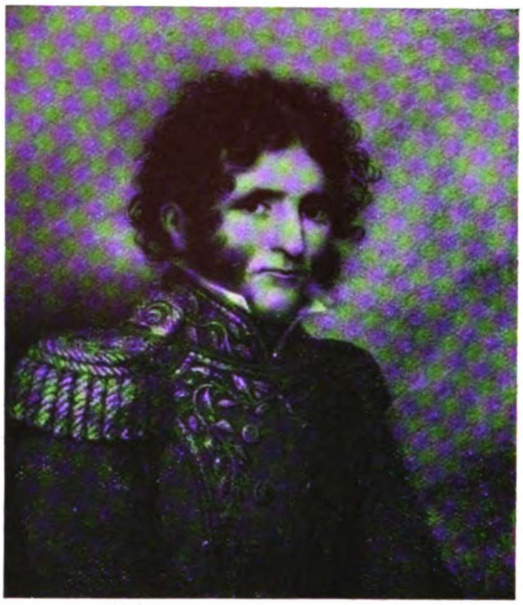
Este leal testigo nos ha dejado del tirano diversos aspectos, dos de ellos fundamentales, que, con la primera efigie atribuída a Goulu (1), su propia miniatura de 1832, la litografía oficial de Descalzi (1839), el óleo de Monvoisin (1841), el dibujo suyo, en que le sorprende retobado y meditabundo en el cubil de Palermo, y su postrer semblanza del dictador octogenario, aguda interpretación de alguna prueba fotográfica venida del destierro, forman una serie ininterrumpida y nos dan la elocuente curva de la existencia de Rozas.

---

(1) La miniatura de 1828.

Pocos caudillos fueron más retratados, han hecho mayor consumo de imágenes representativas, y sido más deudores a la celebridad, deparada por la divulgación artística individual, que éste, para quien las obras de arte eran «cosas de gringo», lo que no impidió que celoso del culto divino, colocara su retrato en los altares, buscando ofrecerse en efigie al sahumerio de la adoración religiosa.

No menos de ciento diez retratos ha reunido el Doctor Juan A. Pradère en su documentada *Iconografía de Rozas*. Naturalmente, la gran mayoría son repeticiones y glosas de una decena de imágenes representativas.



General D. Facundo Quiroga.

Cuatros años después de Goulu, García del Molino realiza la mejor de sus miniaturas con este retrato de *Rozas* (¹), en 1832, que atestigua el progreso alcanzado junto al eximio maestro.

Poco después, le cabe la suerte de trazar la fidelísima imagen de *Facundo Quiroga*, «el caudillo de la feroz hermosura» (²), asomando la cara entre un vellón de pelo, dando cuerpo con esa efigie al Ayax de Sarmiento, y confirmando la descripción de Don Vicente Fidel López, que le ve jugar al billar en Palermo, los brazos arremangados, peludo

---

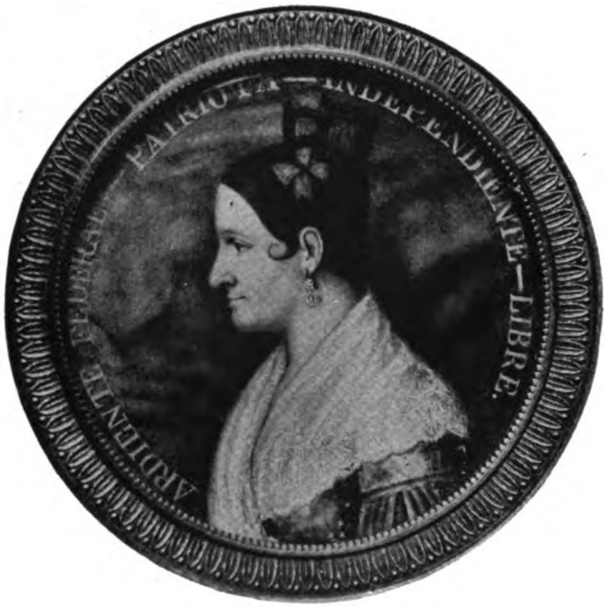
(¹) Propiedad de su hijo Don Luis García, ex Gobernador de la Provincia de Buenos Aires. Esta bella miniatura, borrosa por accidente, ha sido restaurada en la reproducción.

(²) Expresión ya citada del historiador Mitre.

como un oso. Esta miniatura de Fernando García es una reducción fisonómica, elevada a la categoría de pintura de historia.

Doña Encarnación Ezcurra de Rozas (1839), en una orla, que dice en pomposo lenguaje oficial: «Ardiente federal—Patriota—Independiente—Libre»; en realidad, ni federal, ni independiente, ni libre; ardiente, sí, para secundar al tirano y para dar ejemplo de encarnizamiento partidista, contra los opositores del amado esposo (1). Perfil voluntario; mirada cargada de serena arrogancia; boca crispada, próxima en el enojo a enseñar el incisivo; cabellera ceñida, como si la plancha compresora hubiera sometido para siempre la libertad del pelo; moderado peinetón; ostentoso moño encarnado. Tal era Doña Encarnación, ante la mirada escrutadora de García del Molino.

FERNANDO GARCÍA


ARDIENTE FEDERAL—PATRIOTA—INDEPENDIENTE—LIBRE.

Doña Encarnación Ezcurra de Rozas.

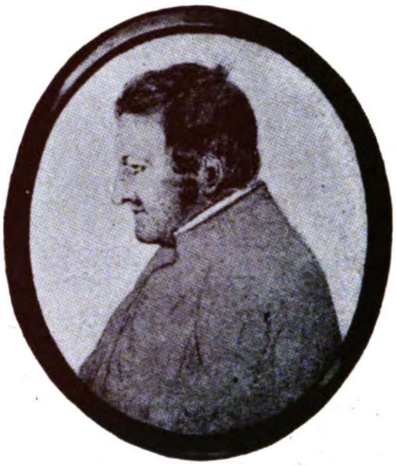
General D. Félix Aldao, este hermoso y expresivo estudio al lápiz, del personaje conocido por «el Fraile Aldao», el aliado de Quiroga, perteneció a Don Andrés Lamas, ilustre historiador de Rivadavia. La mirada mansa y soñadora, no condice con su siniestra fama, pero lo mismo podría decirse de la miniatura del tirano, en 1828. Se le tomaría por un buen vecino, que cumple con el rito capilar de la Santa Federación.

Rozas, en la intimidad de Palermo. Este dibujo es otra de las capitales semblanzas del tirano. El pintor le sorprende de perfil, cabizbajo y cazurro; una indefinible expresión de solapada astucia asoma al rostro, como si estuviera comentando el cambio de rumbo de Lavalle, con el que una vez más todo peligro se disipa... Debió ser entonces que Rozas, vuelto de su ensimismamiento, le tiró amistosamente de la oreja, diciendo: Te pesqué, sordito!

---

(1) En ausencia de Rozas, expedicionario en el desierto, le sustituye; hace balear las ventanas de los unitarios, para significarles que si el tirano está lejos, no falta quien lo reemplace. (Doctor Antonio Dellepiane: *Dos patricias ilustres*.—Buenos Aires, 1923.)

Han pasado trece años desde la miniatura anterior; Rozas tiene ya cincuenta y son visibles los estragos del tiempo; cabellera y barba aparecen descuidadas, como si hubiera renunciado al atildamiento de su juventud. Viste un cómodo traje casero, de acuerdo con la lógica y las referencias de numerosos testigos, aun cuando sus admiradores actuales no le conciban sino ceñido en su uniforme de gala! El Doctor Pradère excusa el desaliño de la indumentaria:



Rozas, en la intimidad de Palermo.

> «.....Suponemos, sin embargo, que con él (apunte) trató de fijar algún recuerdo de la vida íntima de Rosas, cuando a ciertas horas de la mañana se paseaba por los corredores de su casa, libre de las molestias del traje militar (1).»

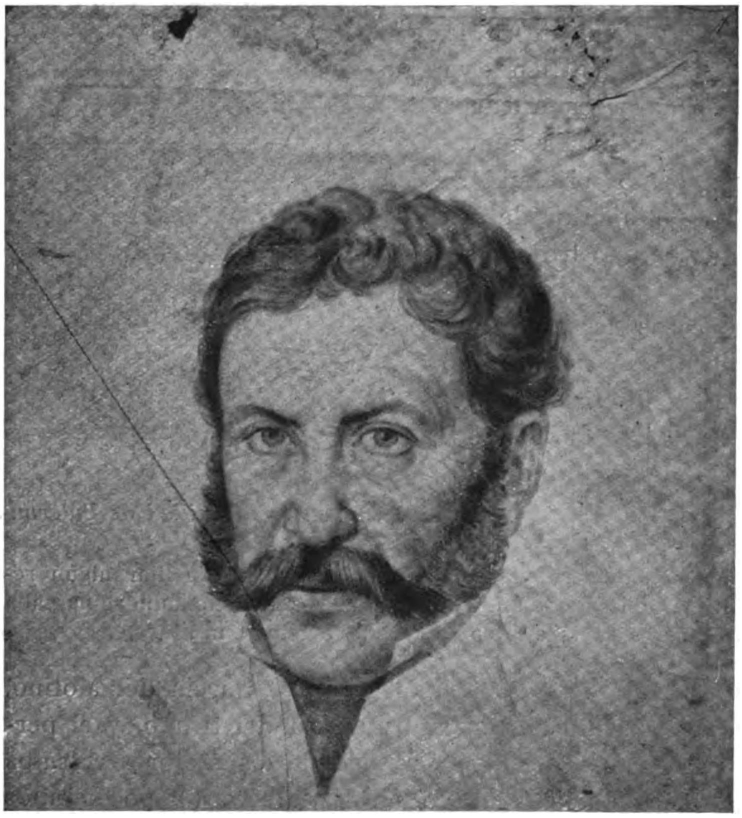
Antes de terminar con su historiador gráfico, García del Molino, cabe citar, entre este retrato de la edad madura del tirano, y el perfil de edad provecta, que viene después, otro de los mejores retratos del proscrito ya octogenario, pintado en Inglaterra (2) pocos años antes de su muerte. Excelente imagen, aunque britanizada, de la vejez de Rozas. De medio cuerpo, sentado en una silla, inmovilizado para el retrato; abrochado en su levita negra; la mano derecha semi oculta en la botonadura del traje; la izquierda sobre la pierna, que se adivina cruzada; ostenta el legendario chaleco colorado, pero un chaleco excesivo, desbordante, con amplio cuello vuelto a lo Robespierre, que asume condición de bandera; la cabeza blanca y rosada, de expresión voluntariosa y boca más hermética que nunca, se destaca sobre una cortina parda, cuyos pliegues recogidos dejan ver en lontananza el aplanado paisaje y el blanco caserío de Palermo de San Benito. Este retrato es el de un anciano, con la mirada baja, los párpados caidos sobre los ojos grises, pero con todo, constituye el último alarde de federalismo todavía militante, dedicado a la patria ausente, que en el fulgurante apóstrofe de Mármol—de mármol indestructible—negara a sus restos el último asilo:

---

(1) Al joven Tandonnet (Sarmiento: *Viajes*), le recibe en mangas de camisa; a Monvoisin le posa de poncho para su retrato, etc., etc.

(2) El que vino a poder de D. Manuel Ricardo Trelles, regalado por D. Máximo Terrero. Publicado en tricromía por el Doctor Pradère en *La Iconografía de Rozas*, ya citada (1914), pág. 264, y como pasa con la mayor parte de sus retratos, sin nombre de autor, como si las obras de arte nacieran por generación espontánea. Podría ser de 1873.

Fernando García



El fraile Aldao.

Ni el polvo de tus huesos América tendrá!

Llegamos así al lejano epílogo de la vida de Rozas, que se sobrevive en el ostracismo, desde hace un cuarto de siglo. A través del manojo de cartas de su hija Manuelita (¹), su fidelísima Antígona, escritas desde Southampton, en lo que reflejan de la existencia de labor

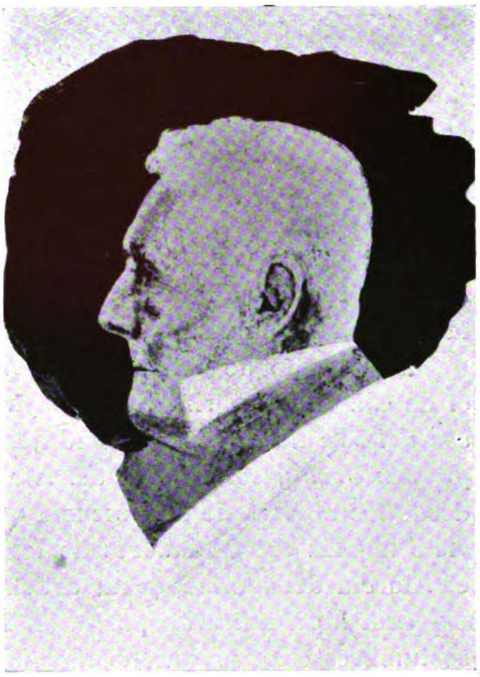
---

(¹) Carlos Ybarguren: *Manuelita Rozas.*—Buenos Aires, 1925.

campestre adoptada por Rozas, para subvenir a sus necesidades, éste aparece como regenerado por el trabajo, dignificado por el mudo acatamiento con el que hace frente a la dura condición de proscrito, en la declinación de la fuerza física.

El perfil de *Rozas en sus últimos días* es otra imagen de senectud, admirable de intensidad fisonómica. Pero qué mudanza! La mirada es otra. Aquel mirar felino ha desaparecido. El ojo abierto, mira muy lejos. Está viendo sus recuerdos argentinos, como si hubiera llegado también para él la hora de la expiación y de las lágrimas...

Fernando García



Rozas, en el destierro.

Este perfil tan intenso, hasta ser impresionante, ha debido ser trazado por Garcia del Molino ante una prueba fotográfica semi desvanecida, o escasamente modelada, pero donde la silueta total de la cabeza, la máscara enjuta, la mirada fija, la boca hundida, la oreja y la masa aun tupida de cabellos blancos, asumen la fidelidad del testimonio viviente. Ese retrato postrero de Don Juan Manuel es el alegato sincero del remordimiento. Explica las cartas tan mesuradas, filialmente cautelosas, de Manuelita, escritas en el destierro, bajo la mirada angustiada de una trágica sombra (1).

García del Molino falleció en Buenos Aires en 1899, pero antes realizó un viaje a Europa, y vinculado como se hallaba a la familia de Rozas, fué en Inglaterra huésped de los Terrero.

Alcancé a conocerle personalmente pocos años antes de su muerte y he lamentado no haber conocido su obra, sino después de 1914, cuando el Doctor Pradère publicó la *Iconografía de Rozas.* Fué esencialmente miniaturista de talento, sus pinturas al óleo carecen de valor, pues por falta de medios materiales de aprendizaje, y de Museos, en la atrasada época de sus estudios, no pudo adquirir la técnica necesaria para expresarse en esa forma.

---

(1) Cuál de nuestros poetas será el evocador de aquel ignorado drama? Entretanto, Fernando García del Molino, el retratista sicólogo, cuya agudez de mirada nos ha dejado estas muestras de su espontáneo talento, debería inaugurar la retardada *Sala de precursores argentinos*, que será algún día honor de nuestro Museo.

1839-1845

Carlos Morel.

Este pintor y litógrafo argentino de costumbres, nació en Buenos Aires en 1818. Fué también discípulo de Don Pablo Caccianiga, y más tarde, de su compañero García del Molino, cinco años mayor.

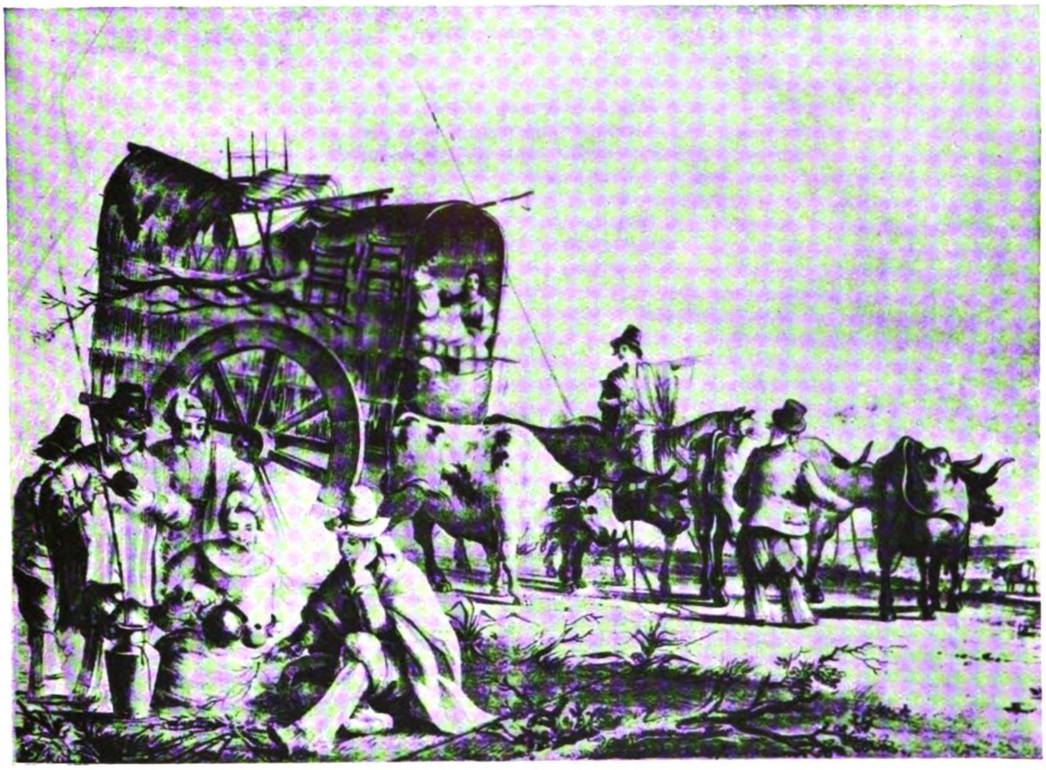
El ejemplo de Vidal con su *Album de ilustraciones pintorescas,* el de Ch. H. Pellegrini con el suyo *Recuerdos pintorescos y fisonómicos del Río de la Plata,* le indujeron a tentar fortuna con un Album propio: *Usos y costumbres del Río de lá Plata* (¹). De manera que ya desde los albores de una escuela que se inicia, el talento natural, provisto apenas con andadores de fortuna, nos da un retratista completo en García del Molino, y un artista de composición en Carlos Morel.

Una hora antes de partir (el Mate), es una escena patriarcal, de costumbres criollas, que no ha sido ni será fácilmente superada, pues que el artista, con esa gracia de apariencia natural, que según la clásica definición constituye el menor esfuerzo, nos cuenta lo que era y cómo era el viaje de regreso de la chacra al pueblo, es decir, toda una expedición. La carreta de bueyes está cargada hasta el tope con los muebles utilizados para el veraneo; apenas hay sitio para las señoras y las niñas. Los hombres van a caballo. Lo que no cabe dentro de la carreta, descansa sobre el techo, o cuelga de los costados, un catre, dos colchones, una mesa, cuatro sillas, y la provisión de leña para el fogón del trayecto. Las niñas conversan ya instaladas en el buche delantero; la joven señora, sentada al borde del camino, junto

---

(¹) Sus escenas de costumbres arrancan de 1839, y reunidas en Album, se publican en 1845.

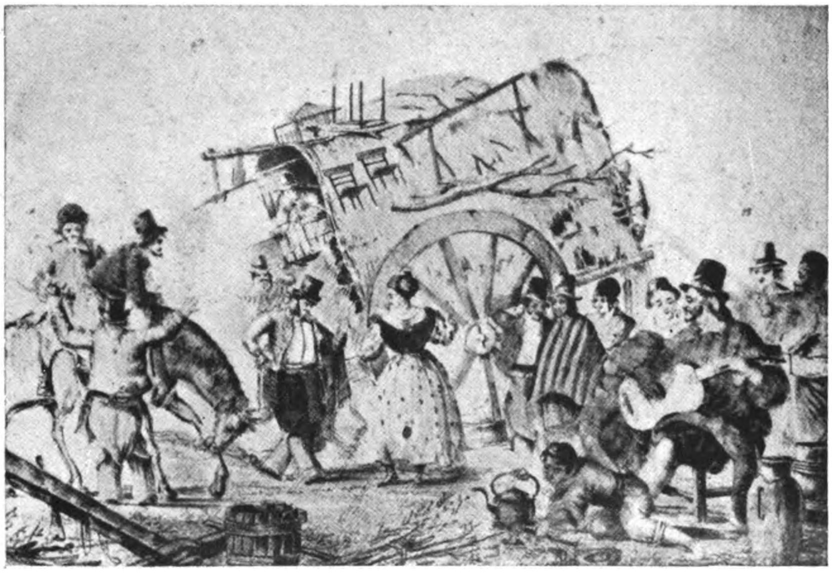
al fuego de ramas donde hierve la leche del mate—el tarro consabido descansa en el suelo, junto a su marido en traje de paisano, que atiza la lumbre y aguarda pacientemente que le llegue el turno de desayunarse—; el conductor, picana en mano, sorbe otro mate, mientras los peones terminan de uncir los bueyes. La composición se escalona sabiamente en tres planos sucesivos; a la distancia pacen algunas vacas. No solamente el artista, el compositor, está por encima de todo reproche, sino que ha dotado de naturalidad perfecta a todos los actores, de elegante gracia a la joven señora que distribuye el desayuno.



Antes de partir (el mate).

La media caña es otro episodio de un viaje análogo. En un alto del camino, para hacer descansar los bueyes y preparar el asado, el estanciero y su señora inician un paso de baile, al son de la guitarra, para desentumecer las piernas. Los curiosos son numerosos, como que el alto ha debido hacerse en las proximidades de la pulpería. El caballero, de galera, chiripá y calzón cribado, tiene el poncho terciado al brazo, el otro en jarras, y se le ve moverse al compás de la música; su pareja, algo entrada en carnes, menos ágil que el marido, no pone tanta expresión en el escarceo de la danza. Otro paisano, también de galera, acompaña el ritmo haciendo sonar los dedos. Todos los detalles delatan al observador de alcurnia.

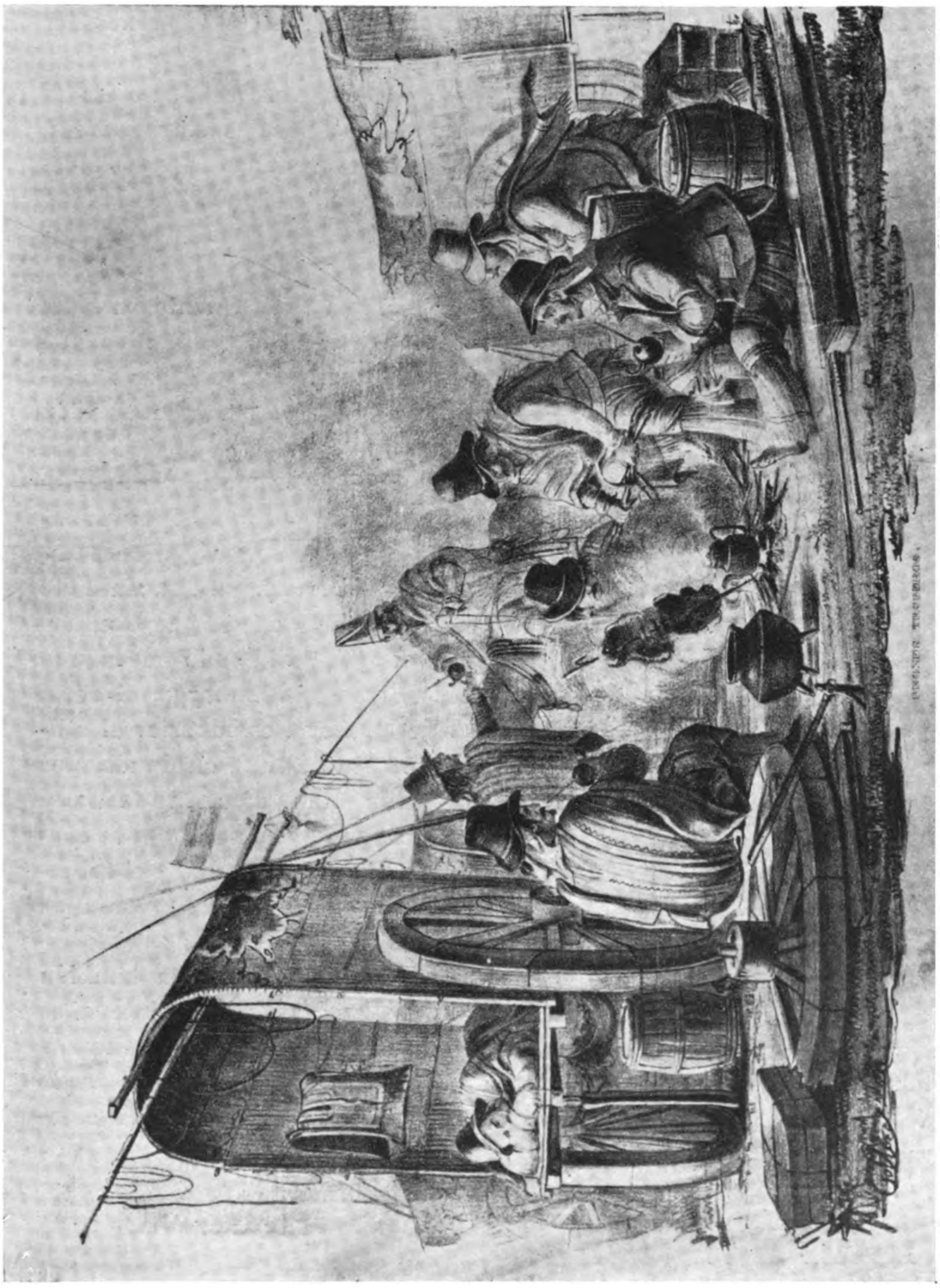
CARLOS MOREL



En viaje a la quinta. (La media caña).

Los *Peones troperos* es una importante composición del género de aquella otra suya *Mercado de Carretas en la Plaza Monserrat*, utilizada por Carlos Lezica.

Representa un rincón del Mercado de Carretas. Los carromatos desuncidos no están caracterizados. Toda la atención del artista se concentra en la rueda del fogón, donde hierve el agua del mate, mientras se asa la carne al asador. Circula el mate entre los troperos sentados; uno de ellos alimenta el fuego quebrando ramas en la rodilla; otro, alcanza un mate a un soldado a caballo; un peón duerme echado de bruces en su carreta. El suelo está sembrado de cosas: barriles, cajas de mercancías, una rueda rota, una olla de agua cerca del fogón; la humareda envuelve el grupo. Como siempre en los trabajos

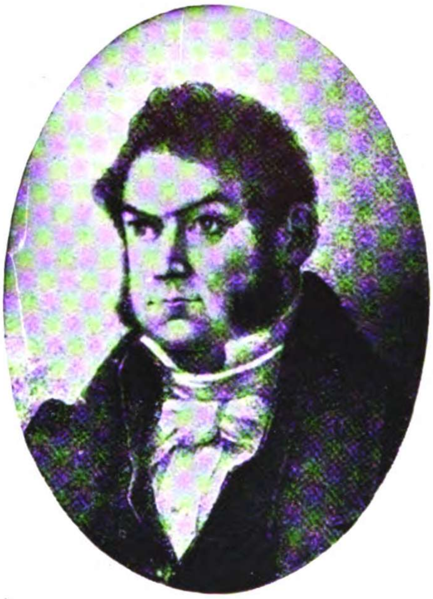


Peones troperos

de Morel, la composición es perfecta. La disposición circular de las ocho figuras, en torno al fogón, centro del cuadro, llena todas las exigencias del arte: es verídica, animada, pintoresca.

En la carátula de su Album, *Usos y Costumbres del Río de la Plata,* vese un zarandeado baile criollo de dos parejas entreveradas, formando cadena, que tiene por fondo una rueda de curiosos, el tocador de guitarra, una carreta, el rancho de la pulpería y un ombú. La pequeña y animada escena, que reposa sobre una guirnalda ornamental, constituye una original viñeta (¹).

CARLOS MOREL



Don Vicente López y Planes.

En cambio, su litografía *El Ombú* no está mayormente caracterizada; es un árbol romántico, hecho de manera, de poderoso tronco y escaso follaje; parece más bien un drago.

Su viril retrato al lápiz de *Don Vicente López y Planes* indica suficientemente que este género tampoco tenía secretos para él. Ha dado aquí la casualidad de que Goulú y Morel hayan estudiado el mismo personaje, y sin embargo, el recio dibujo de Morel es superior al atildado óleo de Goulú, en donde, por excepción, tan sólo la fastuosa pechera, que es una esponjada chorrera de batista plegada, y el soberbio chaleco de piqué, revelan su maestría.

Carlos Morel pintaba también al óleo; hará más de veinte años tuvimos ocasión de ver un importante cuadro suyo que representaba *El Comisario fiscal en el Mercado de frutos,* y como todos los actores, muy numerosos, vestían de colorado, la escena se teñía con resplandor diabólico (²).

Morel pasó sus últimos años retirado en Quilmes, y se extinguió

(¹) Véase pág. 386.

(²) Tratamos entonces de adquirirlo para el Museo, pero no hubo forma de convencer a su dueño, que, sin embargo, no era coleccionista.

totalmente ignorado de nuestra generación, en 1898, es decir, cinco años después de la primera Exposición anual de Bellas Artes del *Ateneo,* y dos más tarde que la fundación del Museo. Puede presumirse cómo estarían de desalentados con el cultivo del arte, después de tan larga espera, cuando ni él, ni Fernando García del Molino, se hicieron presentes a los organizadores de aquellos centros, quienes les hubieran honrado y utilizado como a venerables columnas de las nuevas instituciones, ansiosos de tener un pasado en que apoyarse.

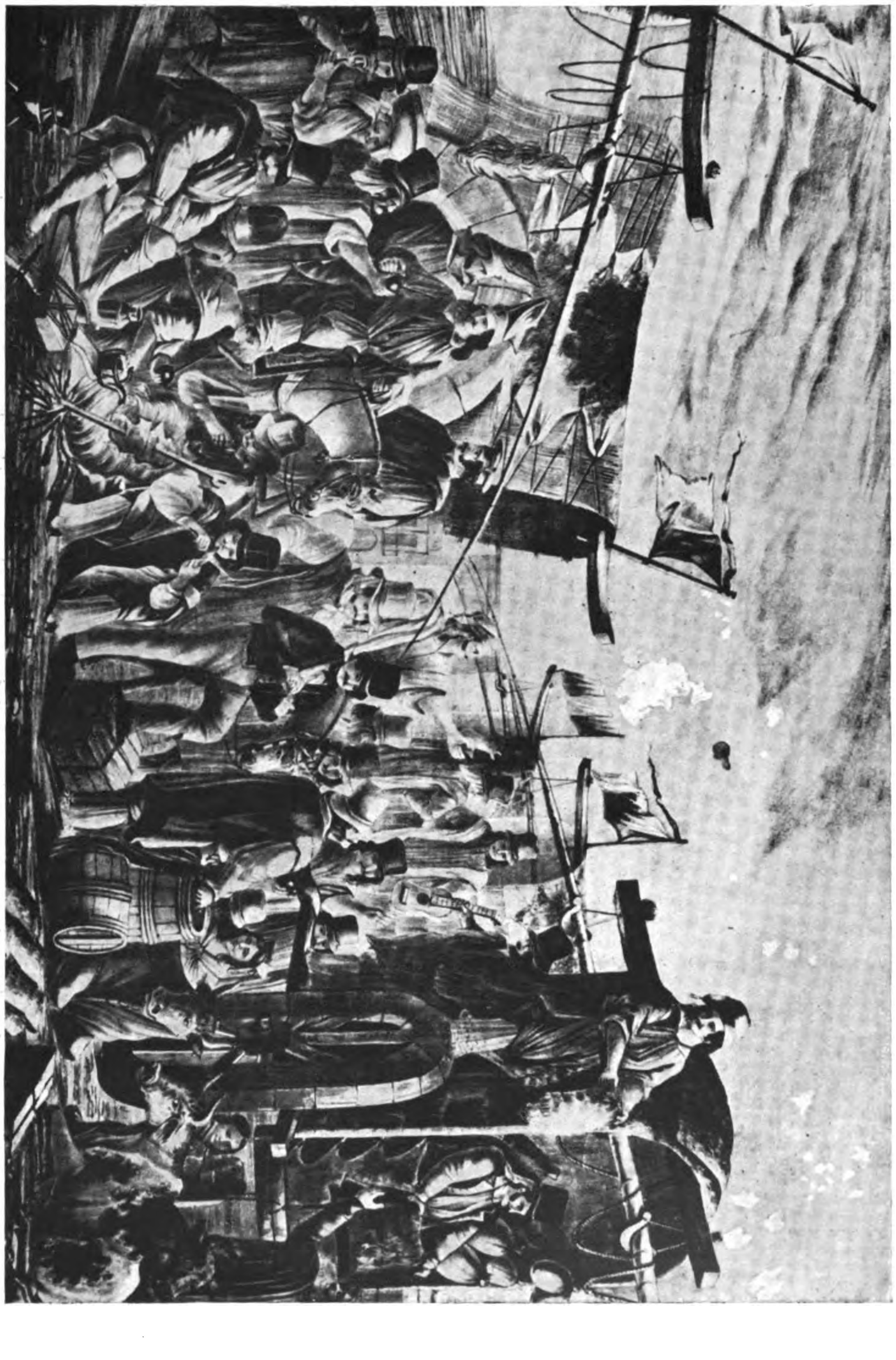
Carlos Lezica

Tropa de Carretas en la Plaza Monserrat. Esta es la única obra que conocemos de este dibujante, de quien sólo sabemos que era militar, con grado de coronel y que hizo algunas acuarelas. En esta densa composición, a la que podría reprochársele el excesivo número de personajes, si no se tratara de un mercado visto de cerca, que da la justa sensación de una afanada muchedumbre, Lezica parece haber utilizado un dibujo de Carlos Morel; y efectivamente hay mucha analogía con el ya citado cuadro al óleo de idéntico asunto: *El Comisario del fisco en el Mercado de Carretas.*

En este confuso hacinamiento de troperos y de peones, de la peor catadura y la más baja ralea, a cuál más truculento, que parecen disfrazados en una ropavejería carnavalesca, la galera de panza de burro, llamada entonces bolívar, alterna en el mismo individuo, con la bota de potro, el calzón cribado, el chiripá y el poncho. Los que no llevan galera, ostentan gorro de manga; la melena desgreñada es uniforme, la patilla, federal. En torno al bolívar, o al gorro colorado, el cintillo rojo, con la fatídica divisa: *Federación o muerte.* En este carnaval en serio, la careta sería superflua, las fachas son feroces, patibularias.

Este patio de los Milagros, esta visión de pesadilla, es el trasunto más elocuente de la plebe rozista, en la que el tirano recluta sus huestes.

⁂

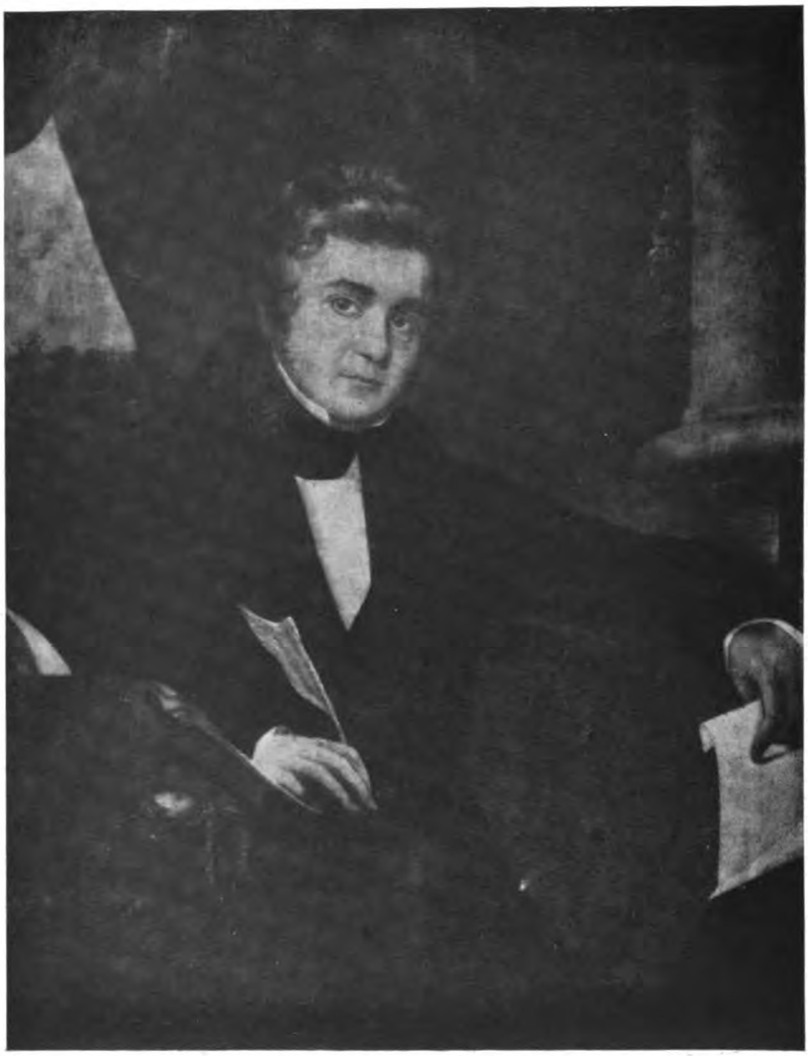


Mercado de carretas en la Plaza Monserrat

Carlos Lezica

1839

Marcelino San Arromán.



Don José María Roxas y Patrón.

Pintor uruguayo. Nació en Montevideo en 1816. Su padre, hombre de fortuna, era de origen francés, y se apellidaba Saint Arroman. Le mandó a Francia para que estudiara ingeniería, y regresó pintor. Más adelante españolizó su apellido firmándose San Arromán.

Residió en Buenos Aires hasta su fallecimiento. Ha dejado excelentes retratos al óleo; el de *Don José María Roxas y Patrón*, Ministro de Hacienda del Gobernador Rozas, está fechado en 1839.

Es una obra expresiva, compuesta con natural distinción y elegancia; la mano derecha, apoyada en el pupitre, aparece primorosamente dibujada.

Este muy adicto colaborador en el Gobierno de Rozas es aquel que a raíz del atentado con la máquina infernal, que casi costó la vida a Manuelita, previendo la posible desaparición del tirano en forma airada, propuso a su hija por su sucesora eventual y vitalicia, según declaración de la heredera presuntiva (¹). San Arromán falleció el 24 de octubre de 1878.

1840

Gaetano Descalzi

Retrato oficial del *Brigadier General Don Juan Manuel Rozas*. Este magnífico dibujo, original de Descalzi, editado en París por la litografía de Julien, con la leyenda *Rosas el Grande*, ha sido profusamente distribuído, y es el que mayor y más favorablemente ha contribuído a la celebridad del caudillo, así en el interior, como en el exterior.

Es la imagen del felino en todo su esplendor. Malgrado su belleza y bizarría, hay en la mirada encapotada una irritación latente y sintomática (²).

El autor de este admirable retrato, de quien tan poco se sabe, ha debido ser italiano, pues firmaba su nombre Gaetano. Don Adolfo P. Carranza considera esta imagen como de 1841, vale decir que Rozas tendría cuarenta y ocho años, lo que no parece posible, por mucho que haya sido rejuvenecido por el artista.

1841

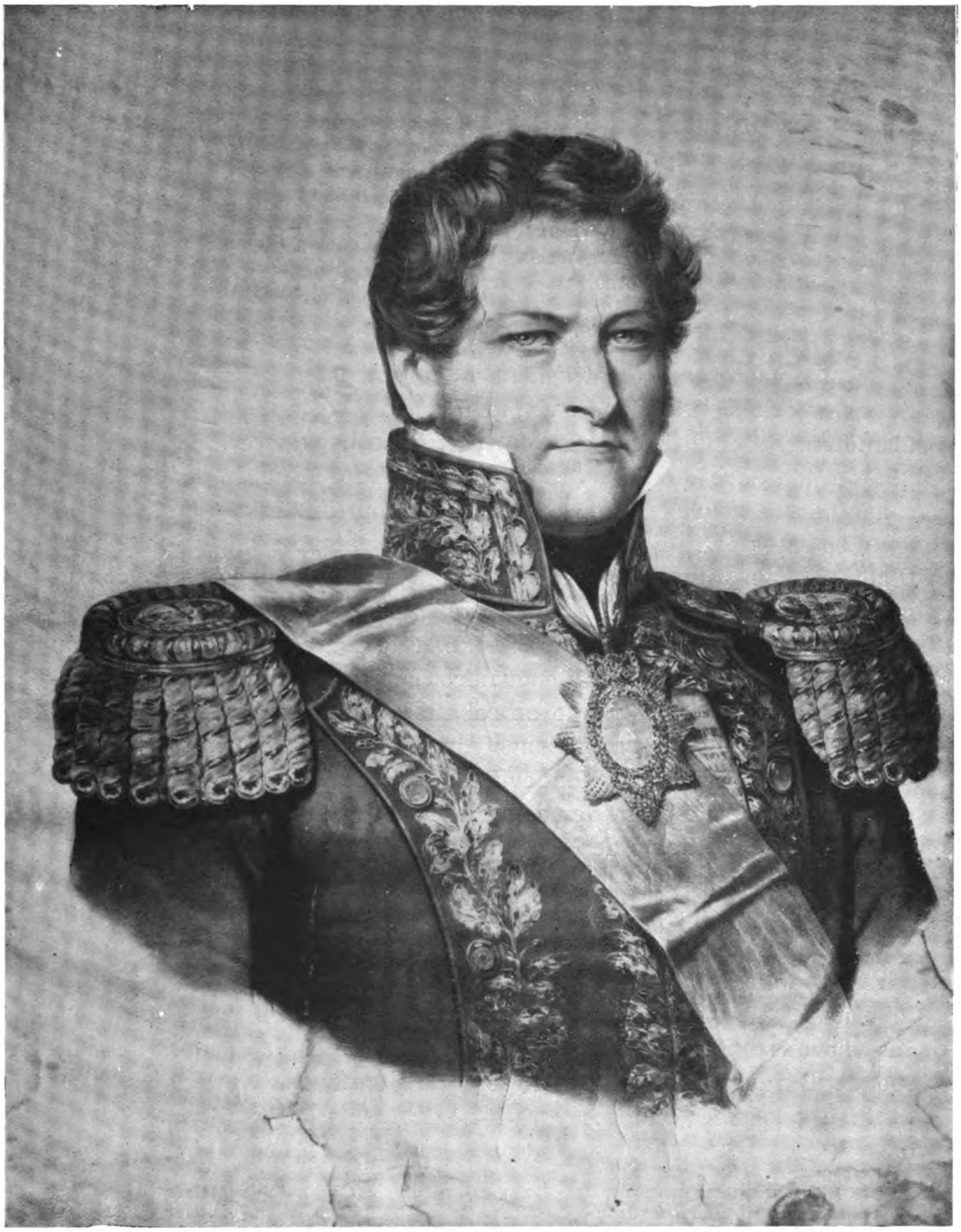
Raymond Monvoisin.

En 1841, en la época más aciaga de la tiranía, llega expatriado a Buenos Aires, para tentar fortuna con su talento artístico, un emi-

---

(¹) CARLOS YBARGUREN: *Manuelita Rozas*.

(²) Rozas ha tenido notables historiadores, pero su genial sobrino, el General D. Lucio V. Mansilla, hizo de él un estudio clínico, completo y definitivo: *Rozas*, París. 1899; y en *Entre Nos*, la *causerie* titulada *Los siete platos de arroz con leche*, acaba de pintarle de cuerpo entero.



Retrato oficial del Brigadier General Rozas nente pintor francés, Raymond Monvoisin, que cuenta ya cincuenta años. Nacido en Burdeos, en 1790 (1), residente en París, habiendo coronado sus estudios de pintura con el Gran Premio de Roma, en aquel escenario incomparable de la Villa Médicis, un serio disgusto con M. de Cailleux, Director General de Museos de Luis Felipe, trunca bruscamente su brillante carrera.

> «Este poderoso personaje—dice Bellier de la Chavignerie—, le suscitó toda clase de trabas... Después de la partida de Monvoisin, la administración retiró sus cuadros del Museo del Luxemburgo y los envió a los depósitos del Estado, así es que la generación actual no conoce ninguna de las grandes composiciones de este pintor. Se ignoran los trabajos que ha debido ejecutar durante los diez años (dieciséis) que pasó en el extranjero (2).»

Quién pudo sugerir al artista, que gozaba en la capital del orbe de una posición independiente, la idea extravagante y peligrosa de abandonar la situación adquirida, para incorporarse a una aldea que gime desde hace diez años bajo el poder irresponsable de un tirano sanguinario? Esta ocurrencia sigue siendo un misterio.

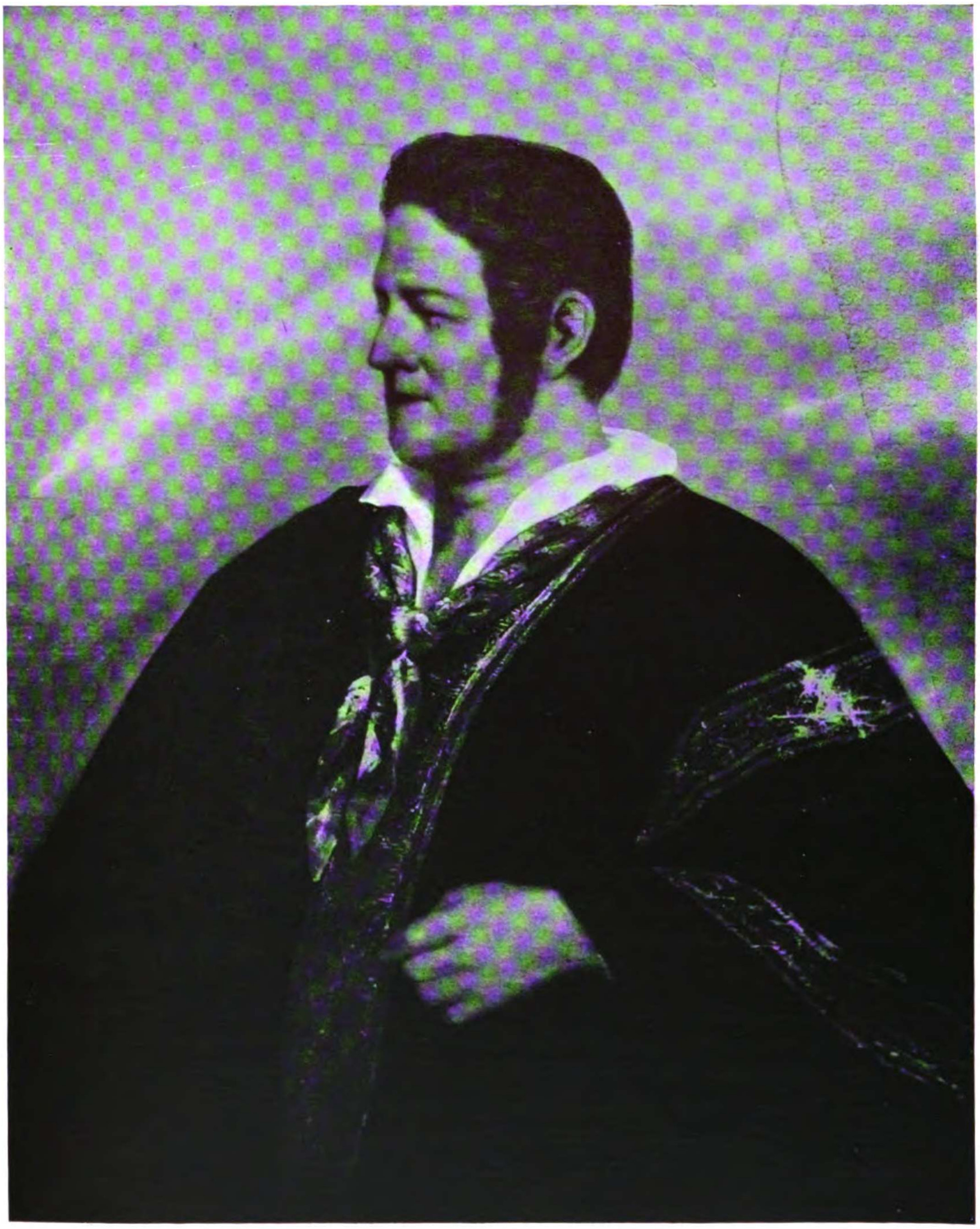
Los raros extranjeros que se aventuran entonces en las orillas del Plata, vienen amparados en cargos oficiales, diplomáticos o consulares, en valiosas recomendaciones que los pone a cubierto de cualquier delación interesada, pero están a la merced de la ofuscación del mazorquero, del banal encuentro con un borracho. Indudablemente Monvoisin, que es todo un caballero, se hallará munido de cartas de introducción para personas espectables, probablemente extranjeros como el señor de Mendeville o el barón Picolet d'Hermillon, quien poco tardará en demostrarle su decidido apoyo, aunque el representante del Reino de Nápoles y Cerdeña goza de poco valimiento cerca del tirano.

Después de un prolongado y monótono viaje en un velero, que tarda ciento doce días en hacer la travesía desde el Havre a Buenos Aires, apenas desembarcado se entrega de lleno a su trabajo. Pintor laborioso y de rápida ejecución, acostumbrado a cubrir él solo lienzos enormes, grandes como telones, tal la *Batalla de Denain,* del Museo de Burdeos, en los tres meses que permanece en Buenos Aires pinta tres grandes cuadros y varios retratos.

---

(1) En diversas ocasiones nos hemos ocupado de este notable artista: la primera, en 1883, en *El Diario:* «Apuntes sobre el arte en Buenos Aires.» Bellier de la Chavignerie le rejuvenece de cuatro años. Me atengo a sus propios datos biográficos, que he tenido a la vista.

(2) Al emigrar llevó consigo diez y ocho lienzos, entre los cuales la famosa *Sesión del IX Termidor* (Museo de Santiago de Chile).



(Museo N. de Bellas Artes)

Don Juan Manuel Rozas.

Y si un artista de su rango y condiciones alcanza a permanecer tres meses en semejante medio, es seguramente para ultimar las obras que ha emprendido en el entusiasmo del primer momento. Qué aliciente hay para él, donde faltan competidores de su talla, ocasiones y sitios para exponer los cuadros, apreciadores inteligentes, posibles interesados en adquirirlos? Los pocos artistas, dibujantes, miniaturistas y otros pintores, venidos los más como exploradores, desde varias naciones de Europa, los franceses Goulu y Pellegrini, el italiano Descalzi, el inglés Allais, el alemán Rugendas, el danés Carlsen, cultivan el retrato, se dedican a la enseñanza o siguen viaje al cabo de poco tiempo; junto con los precursores argentinos, García del Molino y Carlos Morel, casi todos ellos además del retrato se dedican a la litografía de costumbres.

Si su primera visita ha sido para el barón Picolet, la segunda será para el señor Gobernador, y comienza en seguida el retrato que publicamos, pintado vigorosamente en la intimidad de Palermo, con poncho de abrigo, tal como viste Rozas cuando hace frío, pues este estudio ha debido ser hecho al finalizar el invierno, apenas desembarcado. Un pintor tan laborioso como Monvoisin debe estar impaciente de trabajo, después de la ociosidad de la travesía.

A primera vista, podría llamar la atención que un personaje engreído como Rozas, tan ufano de su apostura y belleza, como cuidadoso de mostrarse en público en toda la arrogancia de su investidura militar, consintiera en que un pintor eminente le retratara con las prendas familiares de un traje de paisano; ya no se trata de un croquis como el de Fernando García. Pero tampoco se trata de un simple retrato de medio cuerpo. El artista le ha explicado que no siendo posible—ni tampoco necesario—obligar a S. E. a posar con el uniforme de Brigadier General durante largas sesiones, y por espacio de varios dias, para ejecutar el gran retrato ecuestre que proyecta, sólo necesita un par de sesiones del natural para hacer un estudio previo; por lo tanto el traje es indiferente, y al contrario, la camisa abierta y despechugada le permitirá estudiar el arranque del cuello mucho mejor que si tuviera ceñido el corbatín militar. Rozas asiente, y su mano izquierda, ligeramente alzada sobre la cintura, aparece en actitud de manejar las riendas de la montura ausente (¹).

(¹) De las referencias hechas por Monvoisin en su auto biografía y en su diario de viaje sud americano, que tuve ocasión de copiar del manuscrito en su propia casa de Boulogne-sur-Seine, en 1905, a raíz del hallazgo de este retrato (Véase *Recodos en el sendero*, págs. 114-135: *Don Juan Manuel Rozas pintado por Monvoisin*), com-

Rozas, casi de perfil, mira en lontananza con la mirada acerada y fría de sus ojos azules; la máscara carnosa y robusta, la nariz prominente y aguda, los labios finos y hundidos que parecen cerrarse herméticamente, en desacuerdo con la plasticidad total de la fisonomía, y la cabellera tupida, de un tono castaño rojizo, que contrasta con la tez florida blanco rosada, apenas tostada por la intemperie, constituyen una efigie de emperador romano, enigmática y cruel.

Viste poncho negro a franjas amarillosas y rojizas, vuelto sobre el hombro derecho para dejar libre el brazo y mostrando el forro punzó; la mano izquierda, levantada sobre la cintura, deja ver también el forro colorado; la camisa blanca, sin almidón, se abre en torno al potente cuello, mientras un pañuelo de seda amarillo gris, orillado de rojo, se anuda negligentemente sobre el pecho. El personaje se destaca sobre el cielo azul, velado de nubarrones grises.

Trece años han pasado desde la miniatura todavía juvenil. Trece años de preocupaciones, de alarmas y de lucha, que si todavía no han gastado su poderoso organismo lo han enrudecido. El déspota tiene cuarenta y ocho años; está en la plenitud del poderío, si no de la fuerza física, pues es visible aquí que ya la carnalidad lo invade, la declinación se aproxima.

El historiador Mitre, que le había conocido en su juventud, antes de emigrar a Chile, me dijo:

> «Es el retrato más parecido que conozco de Rozas, hay mucho de emperador romano, pero atenuado y corregido por un marcado acento criollo.»

Y su historiógrafo, el Doctor José María Ramos Mejía, exclamó, delante del retrato, también en presencia mía:

> «Es el que realiza mejor el concepto popular respecto del tirano (1).»

---

pletadas por su sobrino nieto M. Gaston Monvoisin, heredero de sus cuadros, estudios y demás bienes, resultaba que el artista habia realizado posteriormente el gran retrato ecuestre que se proponia, en donde el General Rozas aparecia montado en un caballo negro. La terminación de este lienzo, de vastas proporciones, pintado probablemente en Chile, donde se refugió Monvoisin cuando salió bruscamente de Buenos Aires, debió coincidir con la caída del tirano, pues el artista regresa a Francia en 1857, cinco años después de la fuga de Rozas, y lleva consigo el retrato ecuestre, que su sobrino recuerda haber visto en el taller, hasta la guerra de 1870, en que desaparece, destruído, o sustraído por los alemanes, que camparon allí y quemaron numerosos bastidores, marcos y muebles para calentarse.

(1) Malgrado la belleza de este retrato y semejantes testimonios, es tal la sugestión que inspira el Rozas militar, producida por la miniatura de Goulu y el dibujo oficial de Descalzi, que el Doctor J. A. Pradère se expresa así a su respecto:

«Es acaso posible que Monvoisin, recién llegado al país, y, para mejor francés de nacimiento (nadie ignora la poca simpatía que los de esa nacionalidad disfrutaban ante el tirano), se atreviera a pintar en su taller ese retrato de Rozas, burlándose de su

Los cuatro lienzos pintados por Monvoisin, en su brevísima estadía en Buenos Aires, fueron cuatro aciertos:

El *Gaucho federal* aparece desmontado junto a su caballo, aguardando a alguien, que los dos están viendo venir, pues miran atentamente al mismo punto. El cuadro es de tamaño natural; su composición elegante, de naturalidad perfecta. El tipo viril del gaucho, su actitud resuelta, y la exactitud escrupulosa de todas las prendas que constituyen su indumentaria, hacen de esta obra de arte, magistralmente pintada, un documento al propio tiempo histórico. El paisano lleva cintillo rojo en el chambergo de copa, y divisa bordada en el testuz del caballo, sobre la cual son visibles las letras fatídicas: «Federación o muerte.» Como obra de pintura, es una suculenta página dotada de sus cualidades propias, la robustez de factura, la espontaneidad y la bizarría de las actitudes (1).

Soldado de Rozas, en reposo; sentado en el suelo contra la bàse de ladrillo de una pared derruída; la cabeza cubierta con un gorro de manga, hace mancha sobre el cielo; viste camiseta colorada, chiripá listado y calzón blanco con fleco de algodón; las piernas cruzadas están calzadas con botas de potro. En la mano tiene un mate, cuya bombilla acerca a los labios. La obra es vigorosa. Considerada en conjunto, ofrece mucha verosimilitud; analizada en detalle, acusa la convención del rostro; y aunque haya sido disimulada hábilmente, nimbando de luz la cabeza ensombrecida, se echa de ver en el cuadro una fisonomía andaluza, convencional; los ojos, inmensos y rasgados, la patilla, poblada y fina, la cabellera, sedosa, evocan más bien la imagen de un caballero romántico, disfrazado de gaucho, que la del paisano más o menos retobado, curtido por las intemperies (2).

En cambio, un realismo absoluto lleno de vigor, campea en las ro-

---

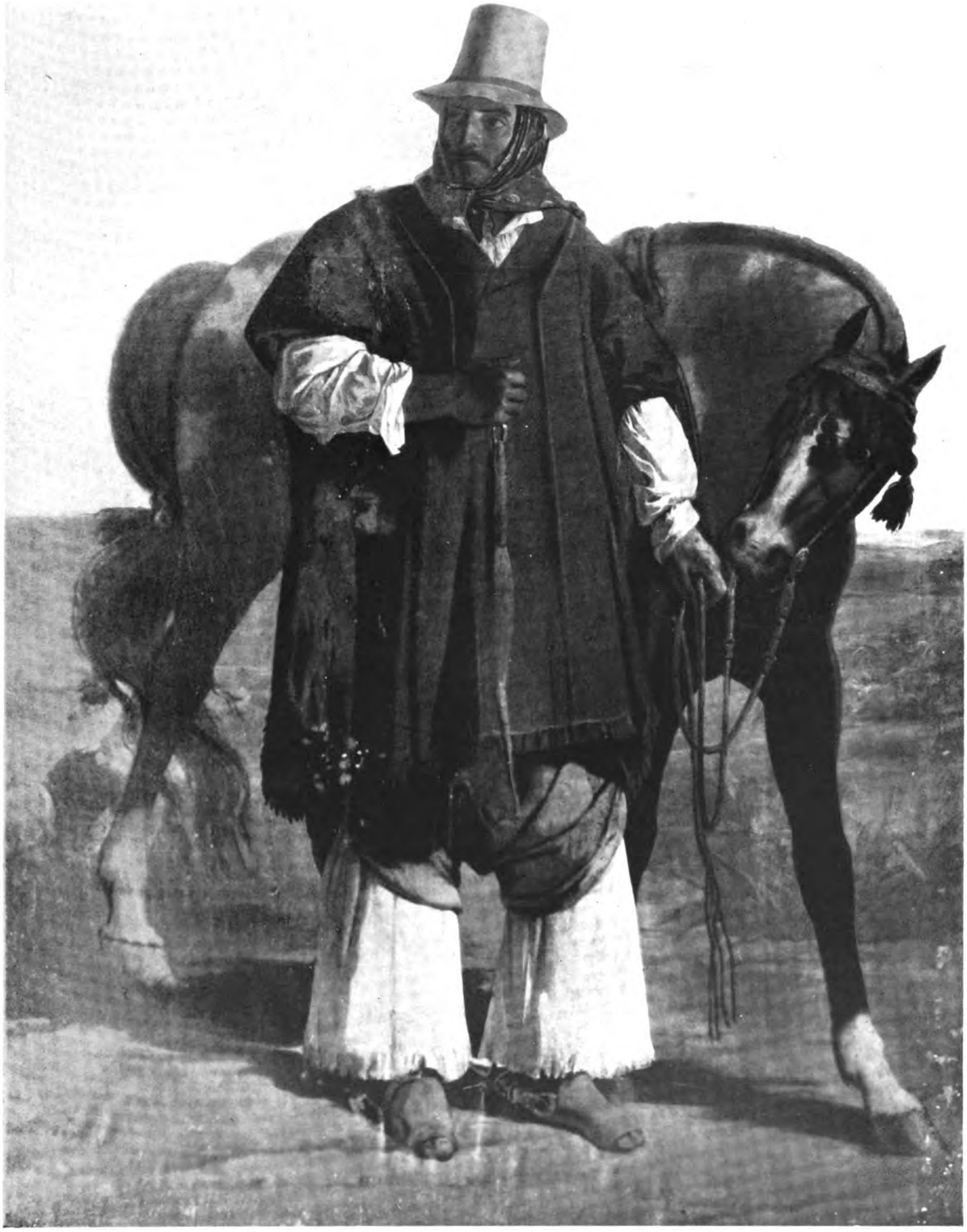
reconocida elegancia, de su irreprochable indumentaria y de su airoso y distinguido porte? Sostenemos que no.»...

«...cuando un extranjero, trasplantado de la noche a la mañana de París a Buenos Aires, manoseara la figura del Restaurador irónica y burlescamente? La mansedumbre de Rozas lo autorizaba a permitirse el lujo de tales bromas!»

Y termina hallando semejanza entre este retrato «y las caricaturas (sic) de la prensa opositora». Doctor Juan A. Pradère: *Iconografía de Rozas,* pág. 228-229.

(1) Esta noble y veraz semblanza del gaucho argentino, junto con la del paisano que contempla amoroso a la muchacha criolla en la *Pisadora de maíz,* de Pallière, y el *Gaucho desmontado, dejando beber al caballo,* de Pueyrredón, han sido durante tantos años y hasta las recientes interpretaciones del pintor Cesáreo B. de Quirós, sus más felices representaciones.

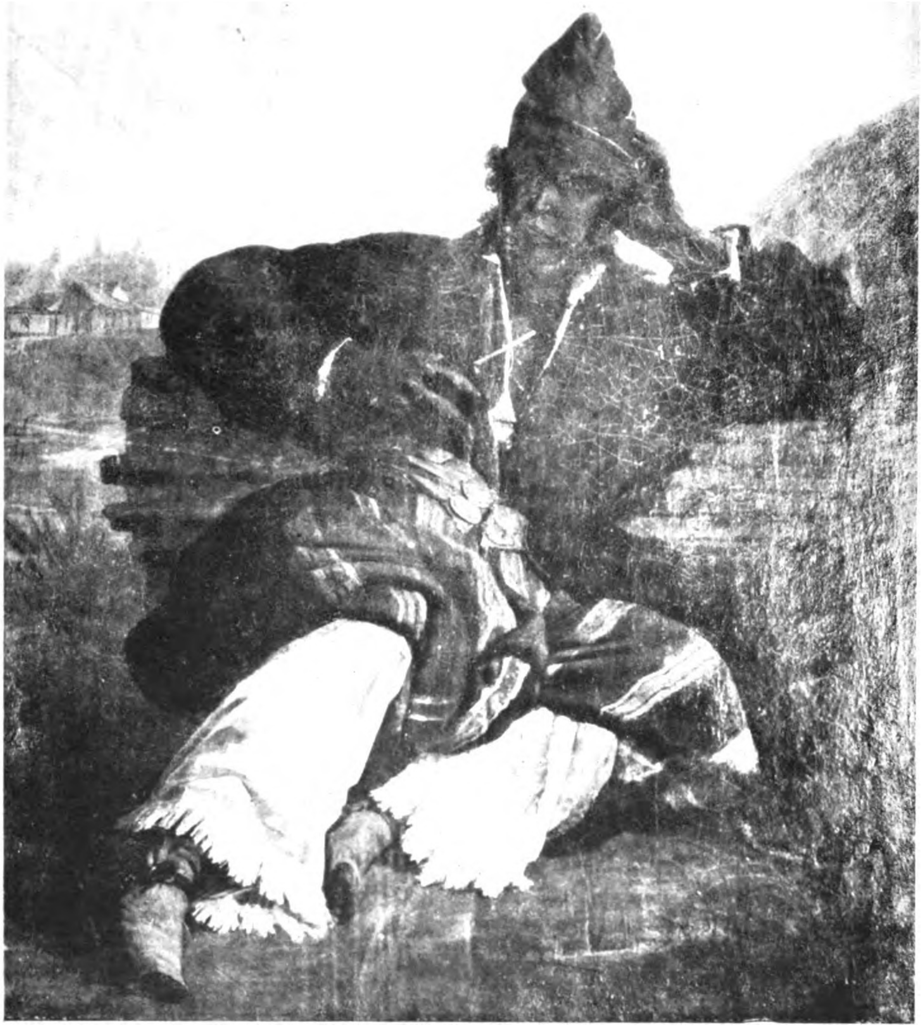
(2) La fotografía que publicamos, a falta de otra, es positivamente mala.



(Colec. D. Ramón J. Cárcano.)

Gaucho federal.

pas; el gorro de manga cuidadosamente estudiado en la complicación de sus vueltas, es modelo de precisión; el calzoncillo blanco, imperativamente blanco, es de factura soberbia; toda la obra, por otra parte, está tratada ampliamente, a grandes pinceladas robustas y valientes, reveladoras de su maestría; pero el calzón a que nos hemos referido, pintoresco de forma en la amplitud de sus pliegues, ha seducido la retina del pintor con sus múltiples juegos de luz, con la varie-



(Colec. R. J. Cárcano)

Soldado de Rozas.

dad de reflejos, a que da lugar esa nota blanca bañada de aire libre.

Ha llegado el turno de hablar de *La Porteña en la iglesia*, la obra capital de Monvoisin en Buenos Aires, y tal vez en su entera producción.

No conocemos la *Sesión del IX Termidor*, que Bellier califica de famosa, pero el lienzo monumental, la *Batalla de Denain*, del Museo de Burdeos, es una de esas frías y banales composiciones académicas, que constituyen el desecho de la pintura oficial en el pasado siglo, y acabaron por desacreditar el cuadro de historia.

Monvoisin, como David, cuando se halló delante de la realidad (1). viviente o vivida, mostró de lo que era capaz el artista, desorientado hasta entonces por la retórica de la Academia, y realizó su mejor obra. Infortunadamente, este hermoso cuadro salió accidentalmente de manos liberales, para ser recluido celosamente por su propietario actual, sin la menor consideración por la reputación del autor y su derecho inviolable a la libre exhibición y difusión de su obra (2).

La escena pasa en el interior de un templo. En aquel entonces las iglesias, mal pavimentadas, eran tan inconfortables que carecían de sillas, hasta de alfombras para arrodillarse; de modo que las señoras y las niñas iban seguidas de una muchacha de color, portadora del tapiz de oración tal como se estila todavía, por idéntico motivo, en las mezquitas de Oriente (3).

Monvoisin encontró una graciosa variante en esta costumbre y supo aprovecharla. Su porteña rezando tiene tras ella un negrito vestido de frac, en calidad de paje. Ya puede presumirse lo que un colorista, familiarizado con los decorativos africanos del Veronés o de Tiépolo, con los recursos pictóricos obtenidos por los pintores de corte en tiempo de Luis XV con el famoso negrito Zamora, halló en aquel imprevisto y elegante contraste de claroscuro.

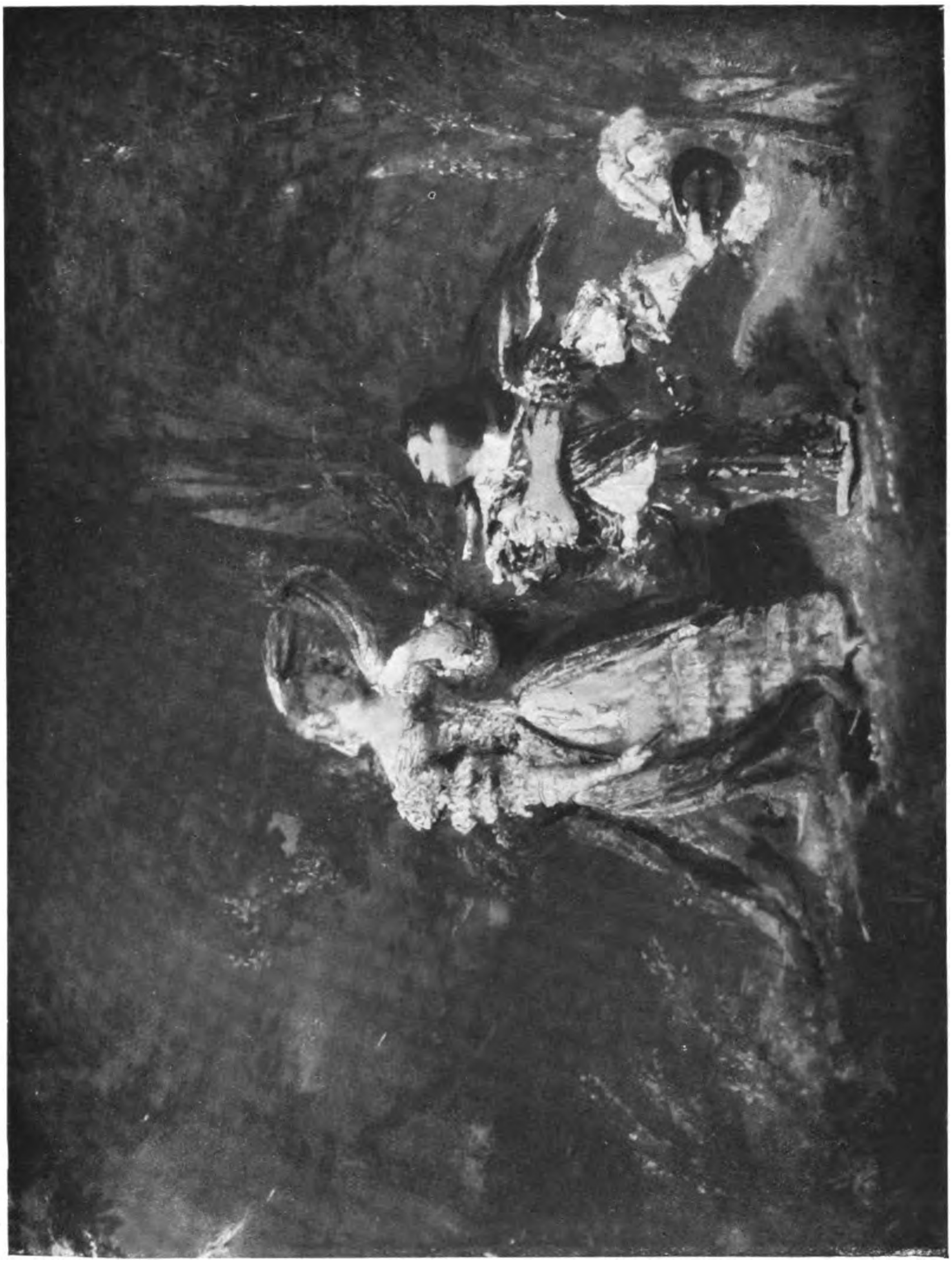
Ya dijimos que a Monvoisin no hay que juzgarlo por sus grandes telones de batallas, friamente reconstruidas, aquellas que le indispusieron con M. de Cailleux. En el *Salón* de 1833 exponía su *Rey vasallo*,

---

(1) *Marat, muerto; Madame Recamier*, y sus otros admirables retratos.

(2) Esta circunstancia nos impide publicar aquí la reproducción. Véase el curioso comentario respectivo, en el Apéndice, pág. 392 y siguientes.

(3) Este asunto ha sido tratado también por J. L. Pallière, en la litografía que publicamos más adelante.



El rey vasallo.

del que publicamos el boceto original (¹), donde el artista, con romántica fuga que hace presentir a Monticelli (²), ilustra un episodio novelesco narrado por Dumas padre: aquel en que el joven monarca se guarece de la tormenta bajo la encina, con Mad^lle^ de La Vallière, y aprovecha el momento para declararle su fogosa pasión, muestra el brío del pintor cuando se deja llevar por su temperamento.

En su brevísima permanencia en Buenos Aires pintó otros excelentes retratos, entre ellos los de dos señoras de la familia de Llavallol, que tienen la particularidad de haber sido pintados sobre cuero, como si el artista hubiera querido economizar su provisión de lienzo; y una *Cabeza de joven* desconocido, que poseía el Dr. Carlos Benites.

Vimos también hace años, en casa de Don Narciso Ocampo, dos bellas *Orientales* desnudas, tendidas en divanes de terciopelo azul, contorneado de oro.

Este noble artista fué víctima, como hemos visto, de una escuela artificiosa ya en decadencia, pero también de su mala estrella; cuando consiguió sustraerse al ambiente académico en que se había formado y abría los ojos sobre la naturaleza, hubo de emigrar de nuevo por haber tropezado infaustamente con Rozas. La suerte no quiso que pudiera ser utilizado por Rivadavia, lo que habría anticipado casi en un siglo la cultura artística argentina (³).

1823-1839-1852

Adolphe d'Hastrel de Rivedoy (¹)

Ya en 1823 ha señalado su presencia en el Plata con una *Vista de Buenos Aires*, y otra de *Montevideo desde la Rada*, publicadas en *Le Tour du Monde*, en 1860.

(¹) Adquirido por nosotros en la Venta de la Colec. Rufino Varela para el Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires.

(²) El genial pintor marsellés sólo tenía nueve años, cuando Monvoisin ya pintaba en el estilo que más adelante debía hacerle justamente célebre.

(³) Ya dijimos que en Chile y en el Perú fundó el Museo y la Academia de Bellas Artes.

(¹) Pintor-litógrafo y marino francés, nacido en los albores del siglo XIX.

Oficial de Marina en el brick *Le Cerf*, toma parte en el bloqueo franco inglés, contra el tirano Rozas; colabora con el General Lavalle, y éste le nombra en cierto momento Gobernador de la Isla de Martín García. De sus ocios militares y administrativos han nacido estos notables diseños y acuarelas que en número de doce planchas vinieron a formar el precioso *Album de la Plata* (¹).

Los millares de dibujos y acuarelas ejecutados por d'Hastrel, en el espacio de cuarenta años recorriendo el mundo, pues este artista fué, en toda la extensión de la palabra, un pintor etnógrafo, hicieron de él un prestigioso dibujante. A través de su vasta obra, publicada en numerosos álbumes litográficos, ora se le ve en el Plata, en el Paraguay, en el Brasil; en 1826, en Normandía; en 1845 publica el *Album Sablais* (Sables d'Olonne); al año siguiente está en Río de Janeiro, en el Senegal y en Santa Elena, donde dibuja la tumba de Napoleón: una humilde losa a flor de tierra, circuída de simple reja de fierro, bajo escuálidos sauces. En 1847 está en Orán (Argel) y en ese año publica el *Album de la isla de Bourbon;* en 1848 y 49, en Alsacia. En 1850, en Mónaco y en Inglaterra, donde dibuja el Castillo de Windsor. En 1852 trabaja en la Vendée. En 1853 vuelve a París y publica, en colaboración con Ludovic d'Hastrel, otro Album de *Recuerdos de Alsacia* y de la Rochelle. En 1859 litografía el retrato de Don Paulo y el de Doña Francisca Barboza da Sylva. En 1860, de nuevo en Paris, en el n.° 74 de la calle Rochechouart—y éste parece ser su postrer domicilio—compone su último Album litográfico de *Costumbres de Bruges y de Basilea.*

El Album del Plata, compuesto de doce notables acuarelas originales del más brillante colorido, fué adquirido en su tiempo por Don Gervasio Posadas; alcancé a verlo en poder de la familia (²). Todas las acuarelas y otros dibujos primorosamente litografiados por el artista, fueron publicados en 1845 en el Album de litografías titulado *Album de la Plata.*

El *Retrato de Adolphe d'Hastrel* forma parte de otro, apenas posterior: *Notes de voyage*, aparecido en 1848. Dibujado por Hancke,

---

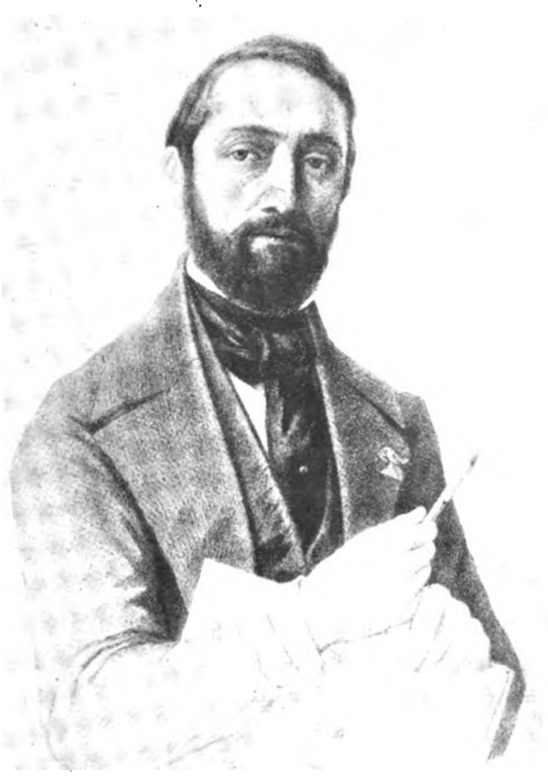
(¹) Publicado por el mismo autor en litografía; casi del todo desconocido en Buenos Aires; rarísimo entre los coleccionistas, hemos debido rastrearlo en el Cabinet d'Estampes, de París, en donde, malgrado la riqueza excepcional de la célebre institución, su actividad artística en el Paraguay apenas si está representada.

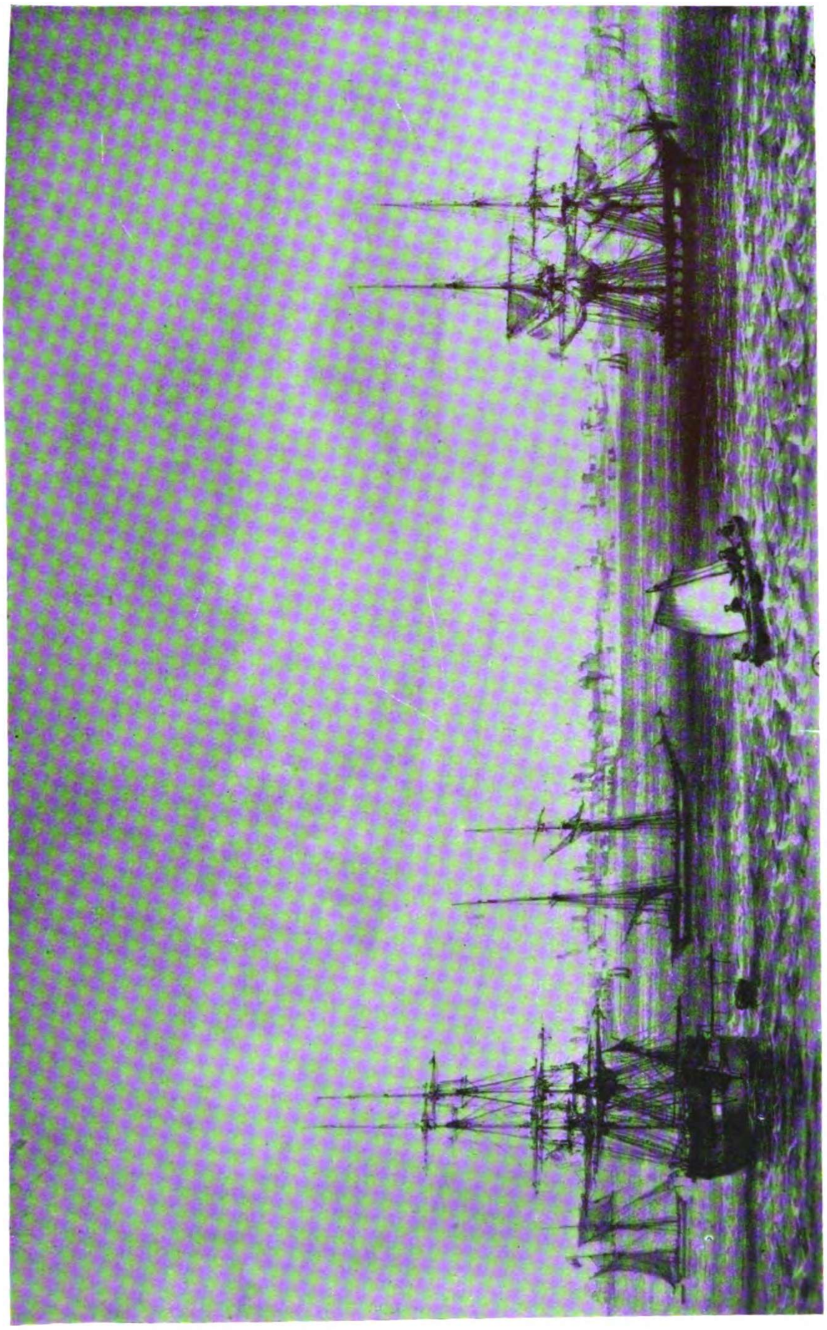
(²) Figuró en la Exposición Nacional de Córdoba en 1871, y creemos que acabó por venderse fragmentado.

el artista está sentado, con su lápiz en la mano, un Album cerrado sobre las rodillas, en cuya cubierta se ve su escudo nobiliario en el que campea un lebrel, que parece caracterizarle como el más inquieto y movedizo de los seres. D'Hastrel es un hombre distinguido, elegante y resuelto; tal como le veremos a través de su obra.

Buenos Aires: vista general desde la rada exterior. Silueta de la ciudad, en lontananza. Veleros anclados, y una lancha que navega cortando la ola breve del plácido río. La técnica del dibujante y la del marino son perfectas y se complementan. Las distancias en perspectiva están medidas con ojo de artillero; la trabazón de las arboladuras, la trama del cordaje son modelo de precisión.

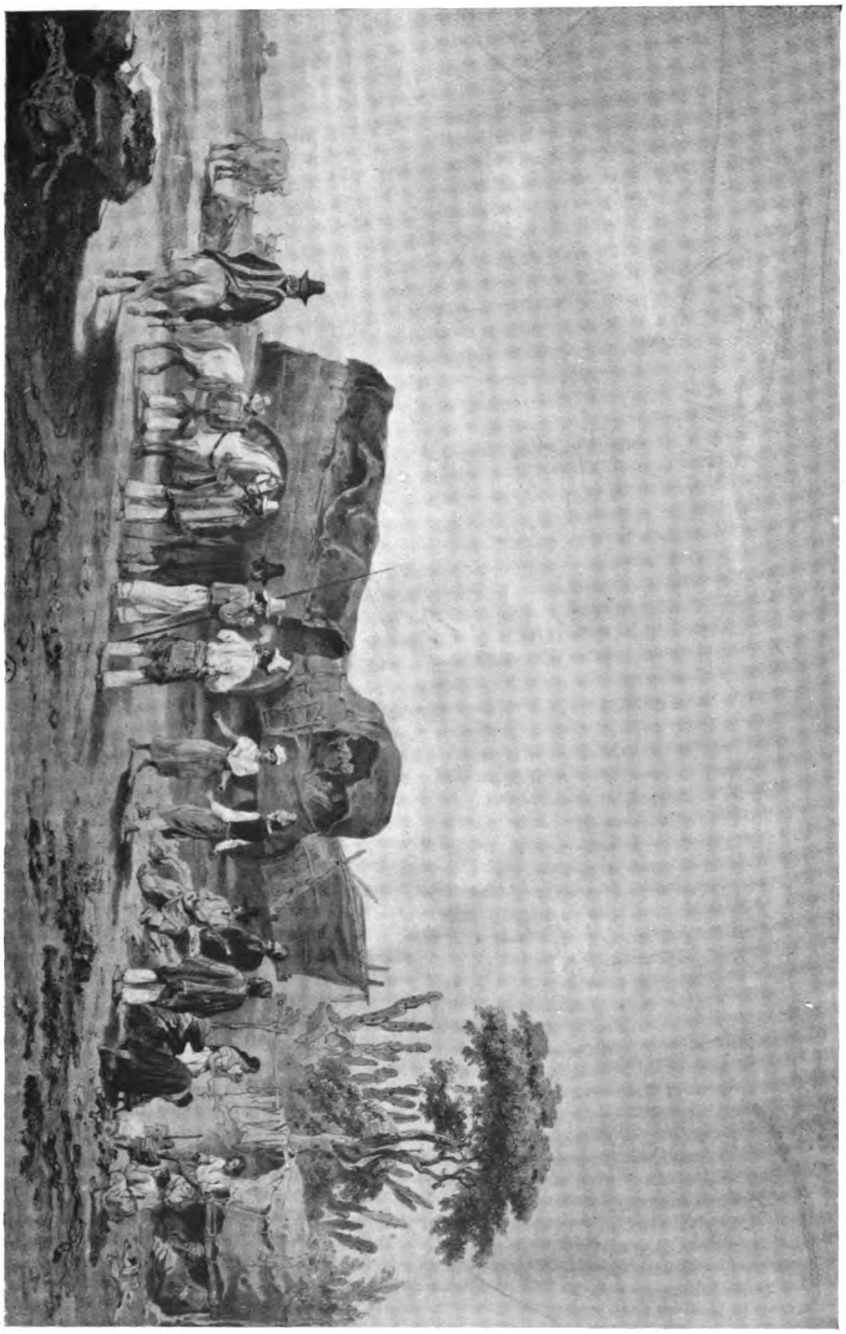
Provincia del Rio de la Plata.— Usos y Costumbres: El gato.— Toscas carretas desuncidas para hacer noche; mientras los conductores preparan la carne al asador, un paisano sentado rasguea la guitarra, circula el mate, una animada pareja inicia «el gato», los demás conversan. Cam-


Retrato de ADOLPHE D'HASTREL



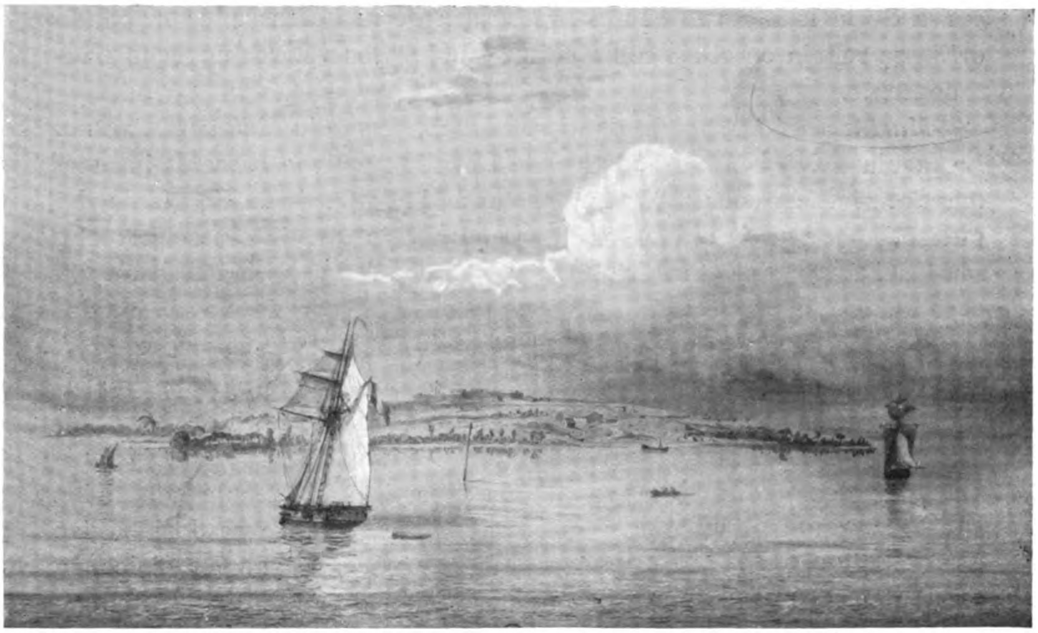
Buenos Aires: Vista general desde la rada exterior.

po libre a la derecha, al otro lado un grácil algarrobo se eleva sobre un tunal.

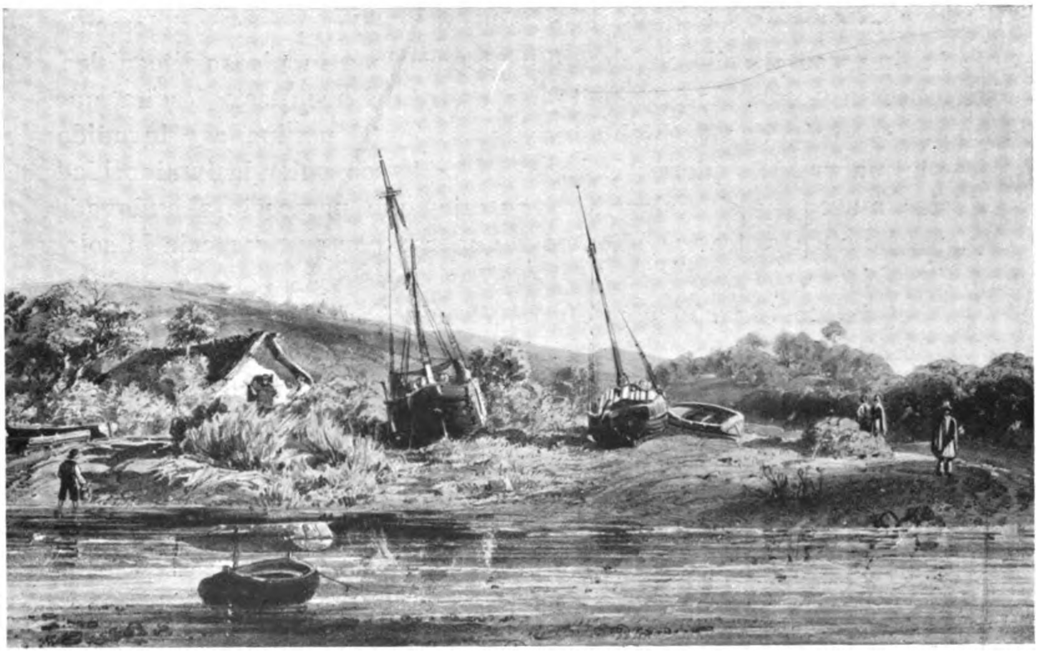


Provincia del Rio de la Plata. Usos y Costumbres. El gato.

Vista general de la isla de Martin Garcia, desde el Canal del sud. Cielo contrastado de nubes luminosas y de tormenta, sobre la blanda



Martín García. Vista de la Isla, desde el Canal del Sud.



Martín García. Bahía de desembarco, llamada: Bahía de arena.

curva de la isla. En la calma precursora de la borrasca, la arbolada orilla se refleja en el río como en un espejo. Dos veleros navegan pausadamente.

Martín García. Bahía de desembarco, llamada Bahía de arena. La ínsula del joven Gobernador de Lavalle no tiene secretos para el mandatario. Mientras recorre la costa, en la falúa de la Capitanía del puerto, hace una pausa para salvar del olvido un pintoresco aspecto, semi selvático, del territorio de su mando. A la vista del asoleado caserío, dos lanchones en seco y varios botes, con fondo de verdes lejanías componen un paisaje accidentado, ricamente colorido.

El Mercado de la antigua Ciudadela (*Montevideo*). Las primorosas litografías de d'Hastrel, que se refieren a Montevideo, son aún más numerosas. Publicamos ésta por la belleza del pintoresco y animado cuadro que resulta, en el que el artista ha desplegado todos sus recursos. Obsérvese con qué maestría distribuye y dosifica las medias tintas y las luces, la hermosura y variedad de los cielos, la propiedad de las actitudes; la caracterización de los individuos entregados a sus asuntos o curioseando los ajenos.

Ruinas de la iglesia de San Miguel (Misiones del Paraguay) (¹). El dibujo original es de Alfred Demersay, litografiado por d'Hastrel. No difiere en perfección y belleza de los originales suyos; posiblemente le ha impreso el sello de su estilo al pasarlo a la piedra litográfica. Representa una noble iglesia italiana, obra del arquitecto jesuíta, que solían ser oriundos de Italia, prematuramente arruinada e invadida por la maleza. Los planos ensombrecidos hacen valer la luminosidad de los muros en el melancólico paisaje, que parecería abandonado por el hombre, si tres caballos no rompieran con su presencia la soledad ambiente.

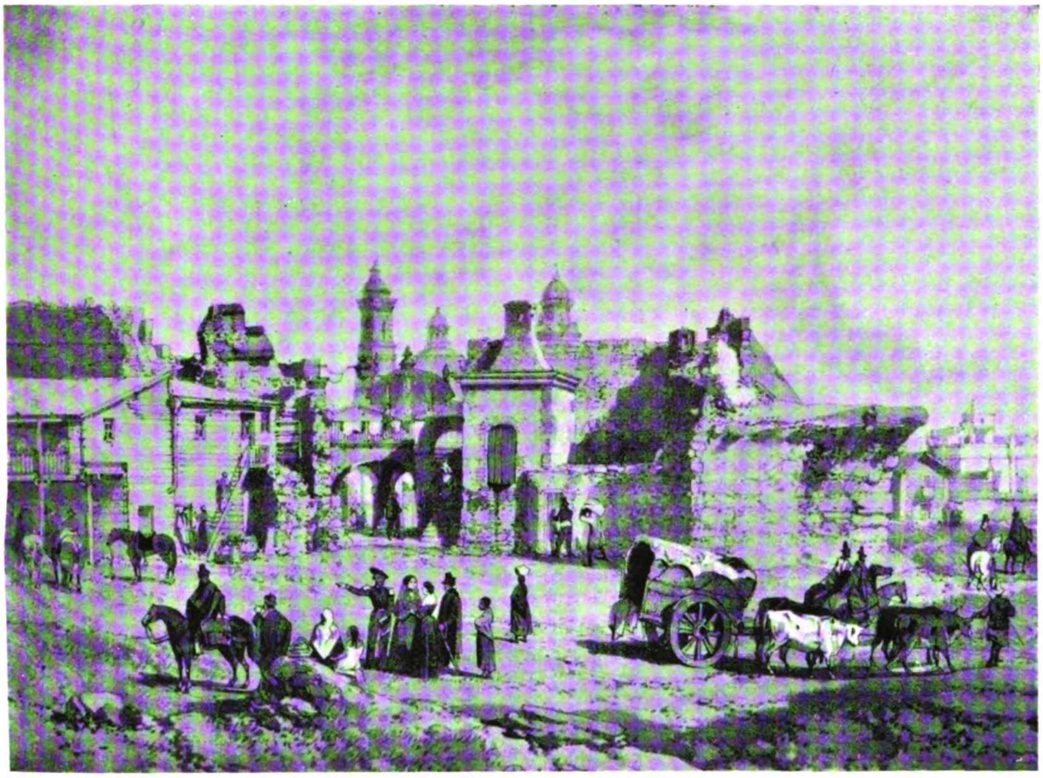
Estanciero (*Gaucho propietario*) *Provincia de la Plata.* Dibujo de Comte, litografiado por d'Hastrel. Esta indumentaria cursi, compuesta de prendas gauchescas, como el chiripá, el calzón bordado, la bota de potro, otras femeninas como el corpiño recamado y entallado, chaquetilla y trenza andaluza, harían creer en una fantasía de mal gusto, si otra litografía del argentino Carlos Morel no nos presentara este mismo híbrido personaje paseando a caballo. En el chambergo rígido, de copa, con barbijo, lleva el cintillo escarlata, con la divisa traducida al francés: *Fédération ou la Mort;* en la mano, un cabestro trenzado

---

(1) Es la única litografía existente en el Cabinet d'Estampes, de otro Album referente a «Misiones del Paraguay».

hace las veces de lazo. Esta lámina forma parte de una *Real Galería de trajes* y lleva el n.° 10 de la sección: *Trajes Americanos,* que nos deja con la curiosidad de conocer los otros...

La matera y el cantor de tristes y de yaravíes, fechada en 1851, es una viñeta romántica, inspirada en nuestras costumbres. Si no estuviera firmada, podría ser atribuída a Gavarni.

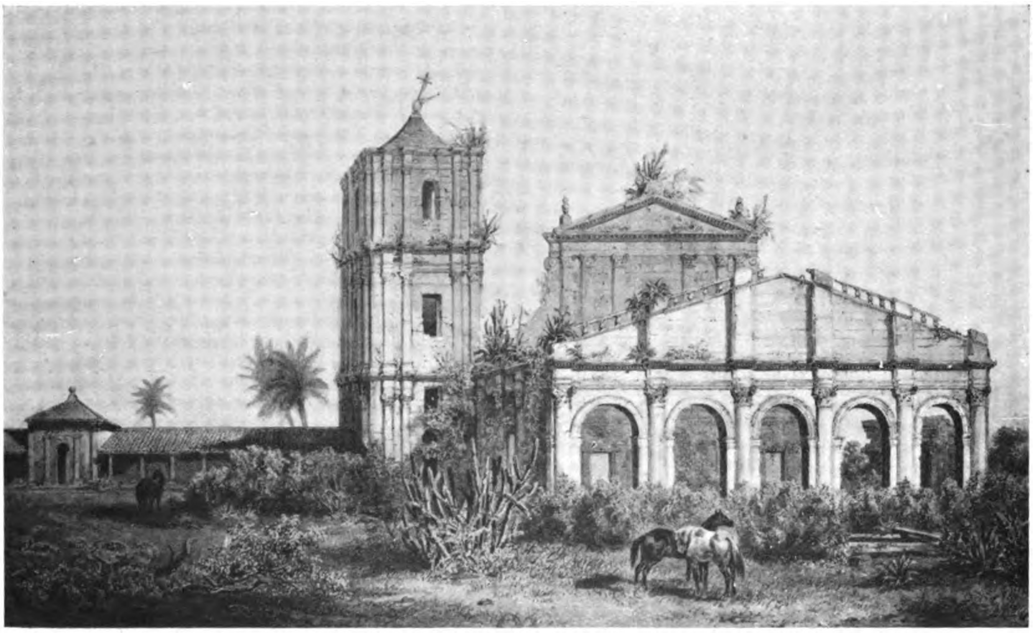


El Mercado de la antigua Ciudadela (Montevideo).

Llegamos así al año 1852. Hace ya seis o siete que d'Hastrel ha dejado las playas argentinas, pero sin olvidar sus hombres y sus cosas. Aunque lejos, el triunfo de Caseros lo conmueve, y vuelve por última vez a tomar su lápiz argentino para trazar la apoteosis del derrocador de la tiranía.

El General Urquiza, vencedor de Caseros, lleva la fecha de la caída de Rozas. La escena es alegórica y pasa en nuestro campo; Urquiza a pie, de uniforme y banda, con la cabeza descubierta, rodeado de su estado mayor, recibe el mensaje de congratulación que le trae un embajador de frac, seguido de jefes militares, de señoras y de pueblo. A la derecha corre un paisano, llevando las banderas tomadas al tirano; a la izquierda, caballos encabritados, y otro paisano junto a unas tunas amontona trofeos de guerra, arneses, lanzas y espadas. En el suelo, cañones desmontados y balas esparcidas. Detrás del General vencedor, militares a caballo le vitorean: en lontananza, la cúpula y las torres de una iglesia, que podría ser San Francisco.

ADOLPHE D'HASTREL



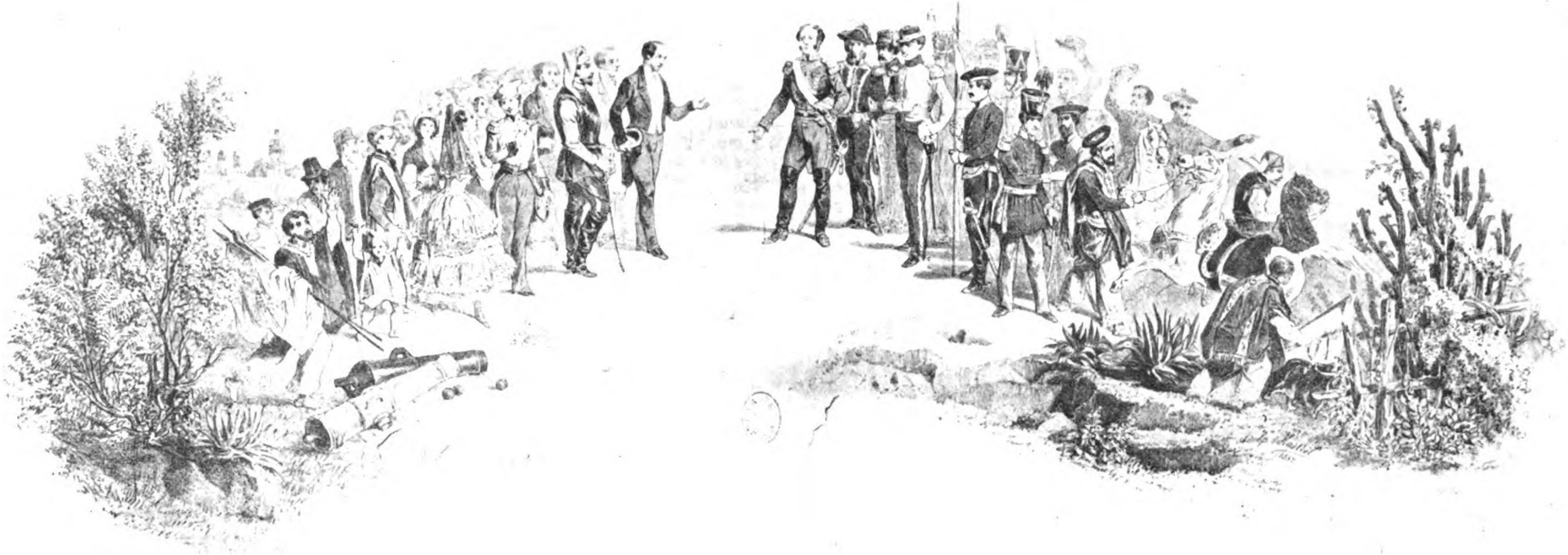
Ruinas de la Iglesia de San Miguel

Esta alegoría, distribuída en abanico, parece destinada al encabezamiento de un pergamino de honor, cuyo original, si ha sido utilizado, habría que buscarlo entre los recuerdos dejados por Urquiza, o en los Archivos del Palacio de San José (¹).

Con el año de 1860 terminan los trabajos litográficos y las noticias de este artista de talento, vinculado a nosotros por más de un concepto.

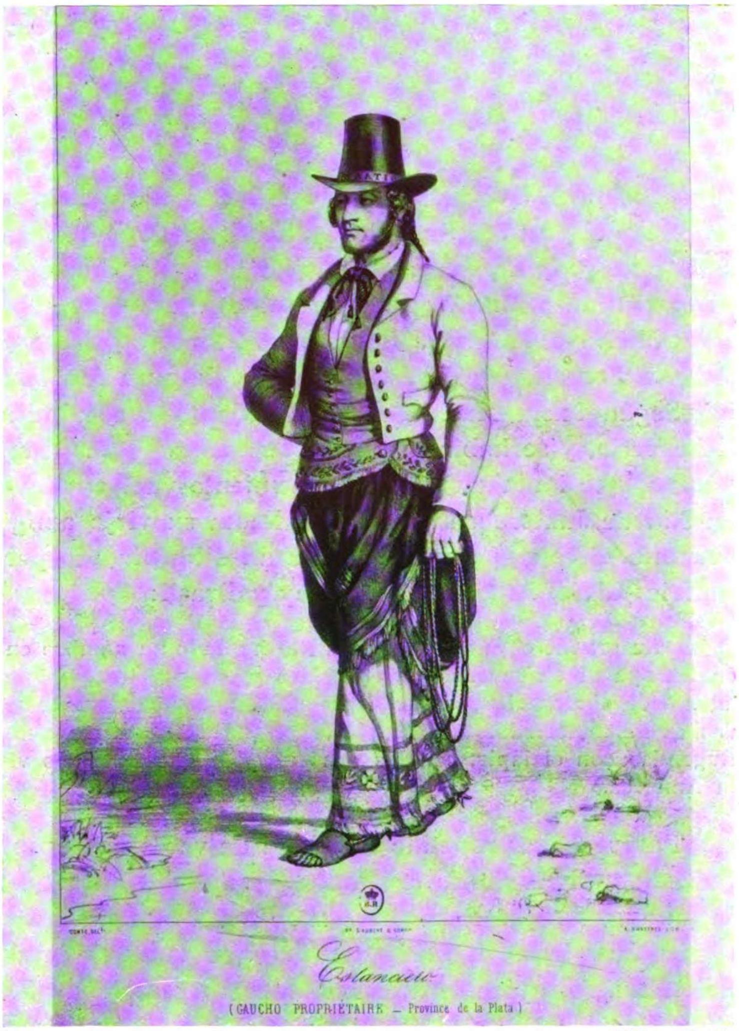
(¹) En las carpetas de la Bibliothèque Nationale (París), se encuentra esta litografía en forma anónima, sin otra indicación escrita que la firma de Adolphe d'Hastrel y una fecha, por demás elocuente para todos los argentinos. Pienso que se trata de un documento hasta ahora inédito.

ADOLPHE D'HASTREL



El General Urquiza, vencedor de Caseros.

De la caricatura, antes y en tiempo de Rozas, nada tenemos que decir. El humorismo es raro en todas partes, así en la literatura como en las artes gráficas, desconocido entre los artistas extranjeros y nacionales de aquellos tiempos. Las tentativas del inglés Onslow, para satirizar la gentil extravagancia de los peinetones de Masculino, litografiadas por la familia Bacle, son anodinas. En cuanto a las de Antonio Somellera [1] en el periódico de oposición: *Muera Rosas*, que se imprimía secretamente en Montevideo y le costaron la vida a su colaborador Félix Tiola, carecen completamente de valor artístico y de intención satírica. Rozas estaba mejor dotado de vis cómica que la oposición entera, a juzgar por la eficacia y oportunidad de ciertos motes que se le atribuyen.


Estanciero
(GAUCHO PROPRIETAIRE — Province de la Plata)

Comte, del. *D'Hastrel, lito.*

Estanciero, gaucho propietario.

---

[1] Marino argentino nacido en 1812 † 1889.

1843-45

Johan Moritz Rugendas.

Escuela Alemana, 1802 † 1858. Pintor de historia, de costumbres americanas y grabador al agua fuerte. Pertenece a una dinastía de artistas; su abuelo era pintor de batallas y grabador en el siglo XVII; su padre fué pintor y grabador a fines del XVIII y comienzos del XIX; en el Museo de Munich Johan Moritz tiene un *Colón tomando posesión del suelo americano* (1). Amanerado y de pura fantasía.

Según Misia Mariquita Mendeville (2) era admirador del poeta Echeverría, y se habia inspirado dos veces en sus descripciones de la pampa, que hallaba perfectas. Sarmiento vuelve a hallar a Rugendas en Rio de Janeiro en 1846 (3), le llama su viejo amigo y le cita con encomio. Dice que durante veinte años ha viajado por México, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil:

> «Su grande obra sobre el Brasil le ha dado un nombre en Europa, pero ni en Europa ni en América se apreciará por largo tiempo todavia su exquisito talento de observacion, la nimia exactitud de sus cuadros de costumbres. Rugendas es un historiador más bien que un paisajista... Humboldt con la pluma y Rugendas con el lápiz, son los dos europeos que más a lo vivo han descripto la América.»

Parece haber repetido infinidad de veces dos asuntos criollos: *La boleada* y el *Rapto de cristianas por los indios,* el poema trágico de la pampa, de que Echeverría sacó tan bello partido en *La Cautiva.* Según Sarmiento, habría pintado estos cuadros para el emperador de Alemania, quien le discernió recompensas honoríficas (4).

Batalla de Maipo.—Este cuadro, que representa la acción en pleno desenvolvimiento, donde reina la ordenada confusión que es propia de las batallas de aquellos tiempos, en que la caballería era eficacísimo elemento de combate, y el cuerpo a cuerpo se producía con frecuencia, ha sido pintado en 1843, sobre datos y referencias de actores y testigos presenciales (1).

---

(1) E. Bénézit.

(2) Ant. Dellepiane.—Obra ya citada.

(3) *De Valparaíso a París.*

(4) Ignoramos dónde se hallan actualmente. Hemos tratado de completar datos de su labor argentina, interrogando a miembros conspicuos de la colectividad alemana en Buenos Aires, sin resultado.

Misia Mariquita Sánchez de Mendeville (en 1845). Esta interesante y expresiva semblanza es el retrato romántico de una mujer de espíritu y de carácter, que, malgrado la fragilidad de su naturaleza, deja ver en sus cartas y en sus acciones (2) la fortaleza de un alma bien templada. Bajo la tiranía supo atizar las brasas de la resistencia, y reprimir una impertinencia del propio Rozas con irónica entereza.

La obra donada por la Sra. Florencia Thompson de Lezica pertenece al Museo Histórico Nacional.

Nuestras informaciones respecto del maestro alemán terminaban aqui, sin que hubiéramos podido recoger mayores datos, cuando, recientemente, se publicaron en Buenos Aires diez interesantes apuntes al lápiz, de tipos argentinos, a los que aludiremos rápidamente. Son excelentes notaciones de actitudes y movimientos, trazadas con soltura, precisión y elegancia por un observador avezado (3).

La nota más importante, pues más que un apunte es una composición: *En viaje de Montevideo a Buenos Aires* (1845), ha sido dibujada a bordo del *paquete* inglés; representa una pasajera joven y elegante, tendida en un diván, con la guitarra al lado, estudiando una canción en el papel de música. En una jaula colgada, hay una cotorra.

Paisano mendocino (1845) es un muchachón, casi lampiño, de poncho corto, chiripá y calzón de fleco, con el chambergo de copa, sucesor inmediato de la galera de panza de burro.

El Carretero de Córdoba, tambien de pie, negligentemente apoyado en la rueda de la carreta, cuchillo en mano, a la espera del costillar humeante en el asador, está bien trajeado y movido, pero su rostro convencional podria ser el de un mosquetero.

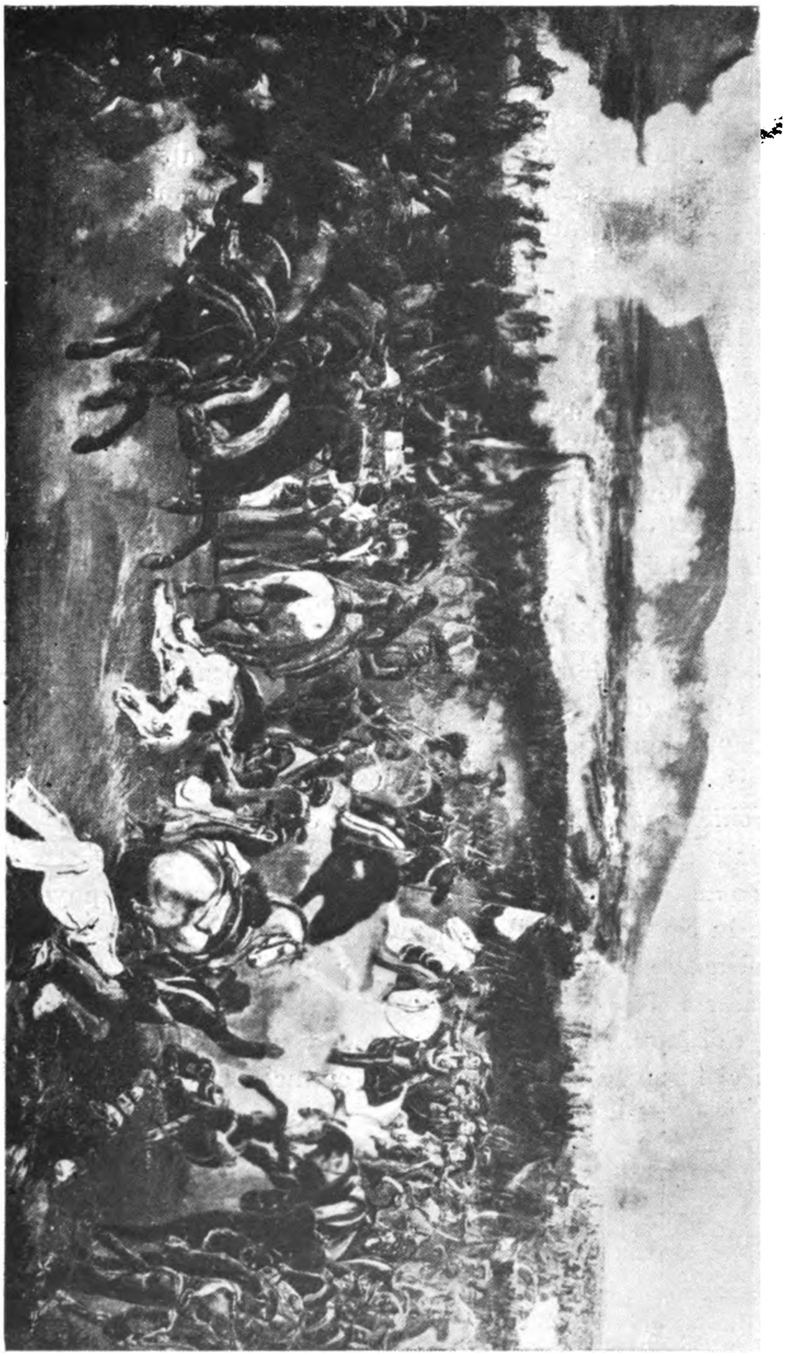
Mulato de Córdoba, con gorro de manga y una rara vestimenta, tiene más bien el inesperado aspecto de un eunuco oriental, guardián de serrallo.

---

(1) El cuadro se halla en la Biblioteca de Santiago de Chile.

(2) ANT. DELLAPIANE: *Dos patricias ilustres*, obra ya citada.

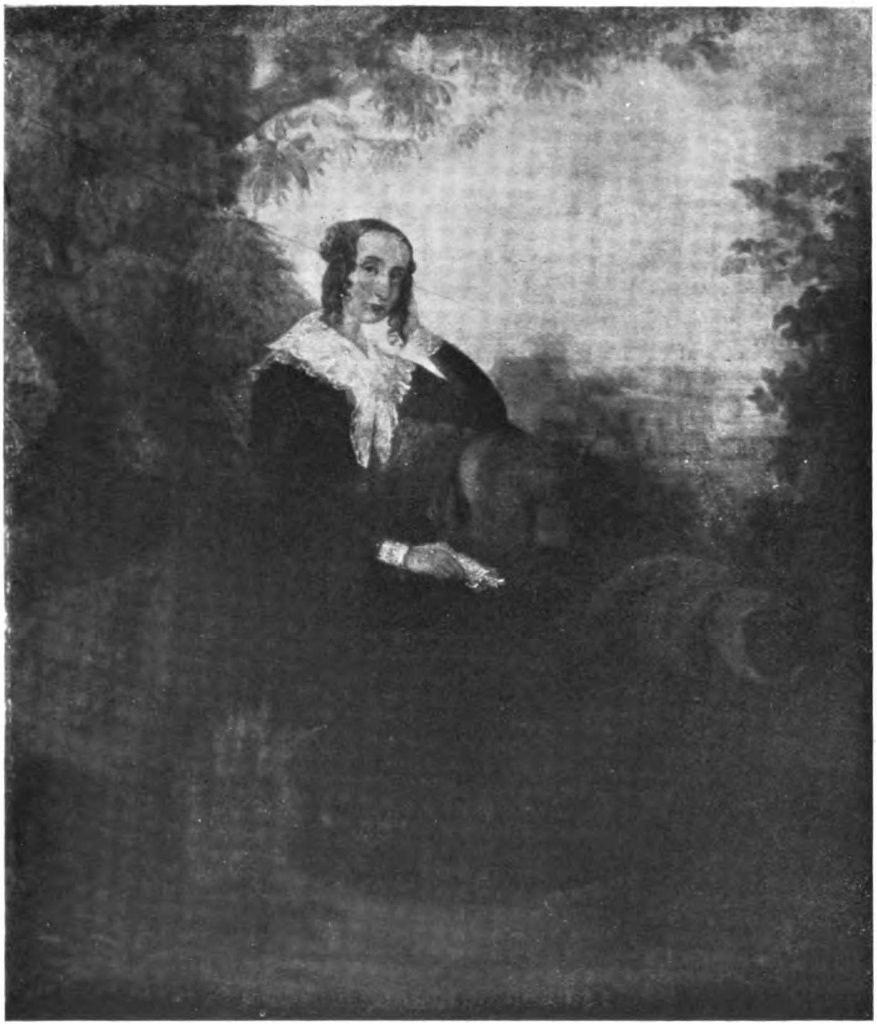
(3) Mientras preparábamos los materiales de este libro, *La Prensa*, de 9 de julio de 1929, publicaba una interesante página dedicada a Rugendas, con diez dibujos suyos al lápiz y breves datos biográficos, que completan los nuestros: «El joven artista formaba parte en 1821, en calidad de dibujante, de la expedición científica de Sangdorff al Brasil, durante la cual habría ejecutado unos cuatrocientos óleos y acuarelas. En 1825, publicaba en París su *Voyage Pittoresque au Brésil*, compuesto de cien litografías. Volvió después a América y entre 1834 al 47 recorrió México, Chile, Bolivia (Tihuanacu), Mendoza, San Luis, Córdoba, Buenos Aires y Patagonia. El caudal de apuntes recogidos y sus numerosos cuadros fueron adquiridos, hacia 1848, por el Gobierno de Baviera.



Johan Moritz Rugendas.—*Batalla de Maipo.*

Un segundo: *Mulato de Córdoba*, está mejor caracterizado; bajo el desmesurado chambergo de copa requintado, aparece una máscara angulosa y resuelta, encuadrada en un pañuelo anudado bajo la barba.

Peón de la estancia de Rosas, cerca de los Chacayes (por qué no *Chajás?*), es un peoncito vivaracho, con el lazo en la mano.



Misia Mariquita Sánchez de Mendeville.

Soldado de infantería (B. A., 1845), con gorro de manga, chaquetilla militar, chiripá y calzón de fleco, apoyado en el fusil en descanso de centinela, es un apunte lleno de gracia juvenil.

Paisano del Paraná, con poncho largo, de abrigo, bota de potro y el famoso chambergo piramidal, es un excelente apunte para un cuadro de costumbres.

Soldado del regimiento auxiliar de los Andes, de Quiroga. (San Luis, 1838), posterior a Facundo, es un buen apunte de lancero a caballo.

Soldado de San Luis, 1838, es el mismo jinete, desmontado, estudiado de espaldas, meticulosamente, en todos los detalles de su indumentaria paisano militar (¹).

1845

François P. B. Barry.—E. Francesa. 1813 † 1905.

Combate naval de Punta Obligado.

Estas dos fases del Combate, librado el 20 de noviembre de 1845 en la Vuelta de Obligado, por la escuadrilla franco inglesa, contra las baterías de la costa al mando del General Don Lucio Mansilla, con el propósito de abrir la navegación del río Paraná, cerrado por Rozas, forman parte de la Galería de Batallas del Château de Versailles y fueron grabadas a su tiempo por *Jean Marie Chavanne.*—E. Francesa 1797 † 1862 (²).

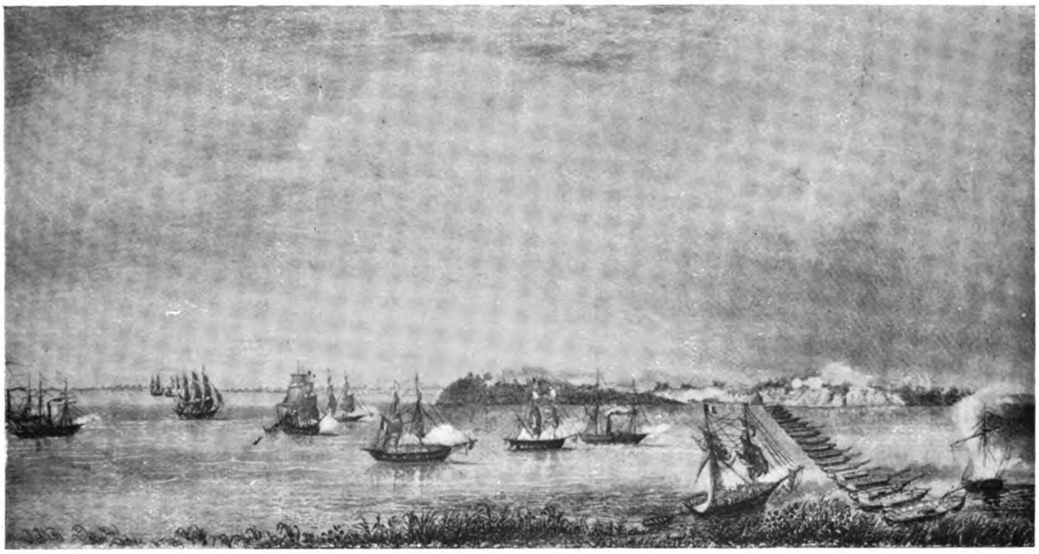
En la primera lámina, cuyo elevado punto de vista permite distinguir el desarrollo de la acción, se alcanzan a ver nueve unidades entre veleros y vapores, combatiendo con las baterías de la costa que coronan las barrancas, igualmente envueltas en densas nubes de humo; el puente de barcas, de reducidas dimensiones, guarda la debida proporción; un velero francés fuera de combate, embica en la orilla, mientras se incendia una goleta argentina, del otro lado del obstáculo.

La segunda lámina: *Ataque y toma de las baterías de Punta Obligado,* ha sido dibujada después de forzado el Paso, pero en ella se supone el momento decisivo del Combate. Efectivamente, el experto artista nos muestra la retaguardia del campamento del General Mansilla; la ubicación de la batería, las tiendas militares sobre la barranca,

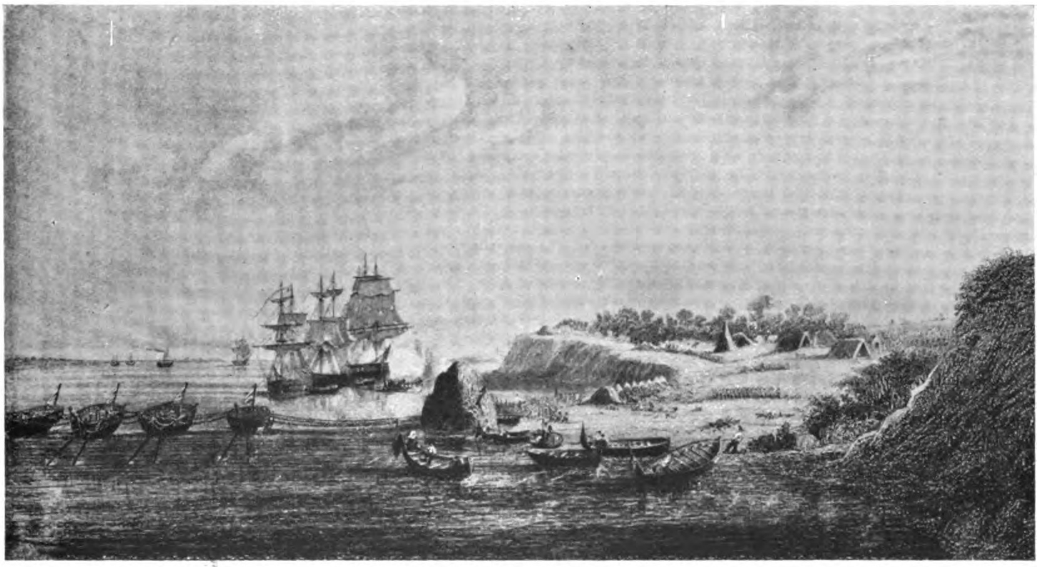
---

(¹) Estos muy escasos ejemplos gráficos, de un pasado histórico artístico abolido, que aun no ha sido estudiado a fondo, cuando salen a la superficie, es acaso tan difícil reunirlos en un Museo, al abrigo de la destrucción o de la dispersión, y a disposición de los estudiosos?

(²) Calcografía del Louvre.



Combate de Obligado.



(Grabs. de J. M. Chavanne.)

Ataque y toma de las baterías de Punta Obligado.

tropas en la playa, embarcaciones auxiliares, y las tres filas de cadena del puente de barcas, ligadas a un mogote; mientras las mayores unidades de combate agrupadas cerca de la batería, con visibles estragos en el velamen, continúan haciendo fuego.

El Paso fué forzado después de siete horas de reñido combate, en el que el General Mansilla, herido, lo defendió con marcial denuedo (1).

La verdad del conjunto y la precisión de los detalles revelan claramente que ambos diseños han sido trazados por un testigo ocular, que se hallaba a bordo. Sería el mismo Barry, o éste ha pintado los cuadros ante la información gráfica de alguno de los oficiales franceses presentes, cuya instrucción suele ser bastante completa para saber dibujar con soltura y precisión?

Existen otras dos versiones gráficas del Combate de Obligado: la litografía inglesa, publicada por Dickinson y Cía, según el dibujo de E. A. Inglefield (2), que es excelente en la disposición y representación de los buques combatientes, malgrado el inadecuado punto de vista a altura de hombre, pero que exagera notablemente la importancia del puente de barcas dispuesto para sostener la famosa triple cadena (3), que obstaculizaba el pasaje del río. En la versión inglesa parecería compuesto de una imponente fila de pontones, que debidamente artillados hubieran constituído una barrera infranqueable. La otra litografía, anónima, de todo punto desdeñable, es obra de aficionado inexperto.

1847-70

Prilidiano Paz Pueyrredón.

Argentino. Nacido en Buenos Aires, en 1823, hijo del General Don Juan Martín Pueyrredón, Director Supremo. Tuvo desde temprano vocación de pintor, y fué con Agrelo y Lastra, de los primeros estudiantes argentinos que fueron a buscar a Europa ejemplos y enseñanza artistica, que no era posible hallar en la República. Dotado de fortuna personal, pudo realizar estudios de pintura en Florencia, en París, y regresó a Buenos Aires dispuesto a realizar vida de artista.

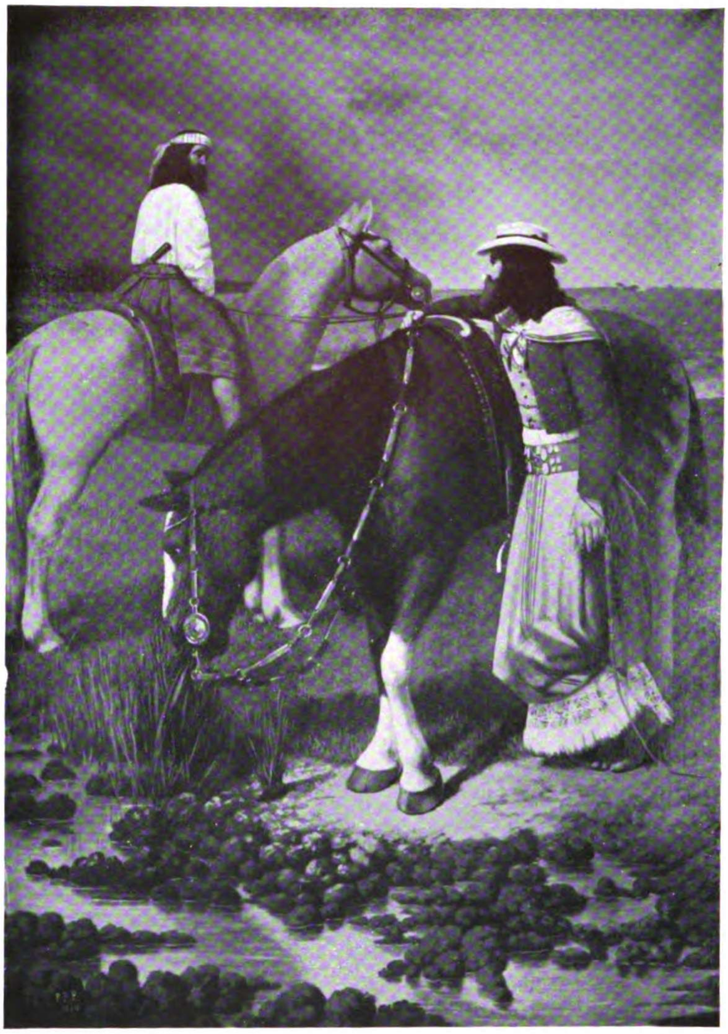
---

(1) Estas pinturas y grabados, que constituyen la versión gráfica más completa de aquella acción memorable, permanecieron ignorados en Argentina hasta 1906, en que me fué dado ofrecerlos al Doctor D. Adolfo P. Carranza, benemérito Director fundador del Museo Histórico Nacional. Poco antes, en París mismo, tuve ocasión de mostrarlos al General D. Lucio V. Mansilla, hijo del valeroso defensor del Paso de Obligado, quien después de considerarlos con la mayor atención, me dijo, con acento convencido: «Así ha de haber sido.»

(2) Museo Histórico Nacional.

(3) Cuyo trofeo se ostenta en el Museo de los Inválidos (París).

Pintó excelentes retratos y paisajes de costumbres, para dar satisfacción a su temperamento, pero nadie solicitó sus obras, ni demostró interesarse en ellas. Como Agrelo y Lastra, habría concluído desalentado, por dedicarse a otras actividades si hubiera debido ganarse la vida, pero en su calidad de hijo de familia, con posición independiente, y en plena juventud, sufrió la influencia de un amigo, conocido por su procacidad de espíritu, que le indujo a perder el tiempo, a malgastar sus reales condiciones de pintor, en una serie de cuadros de asuntos no ya galantes, escabrosos o libertinos, en donde la intención picaresca, estilizada por la gracia, adquiere la nobleza del arte, como hay ilustres ejemplos, sino



Gaucho desmontado dejando beber al caballo.

Leonardo Pereyra ?

en lienzos excesivos, de tamaño natural, laboriosa y pacientemente ejecutados para el secreto de la alcoba (1).

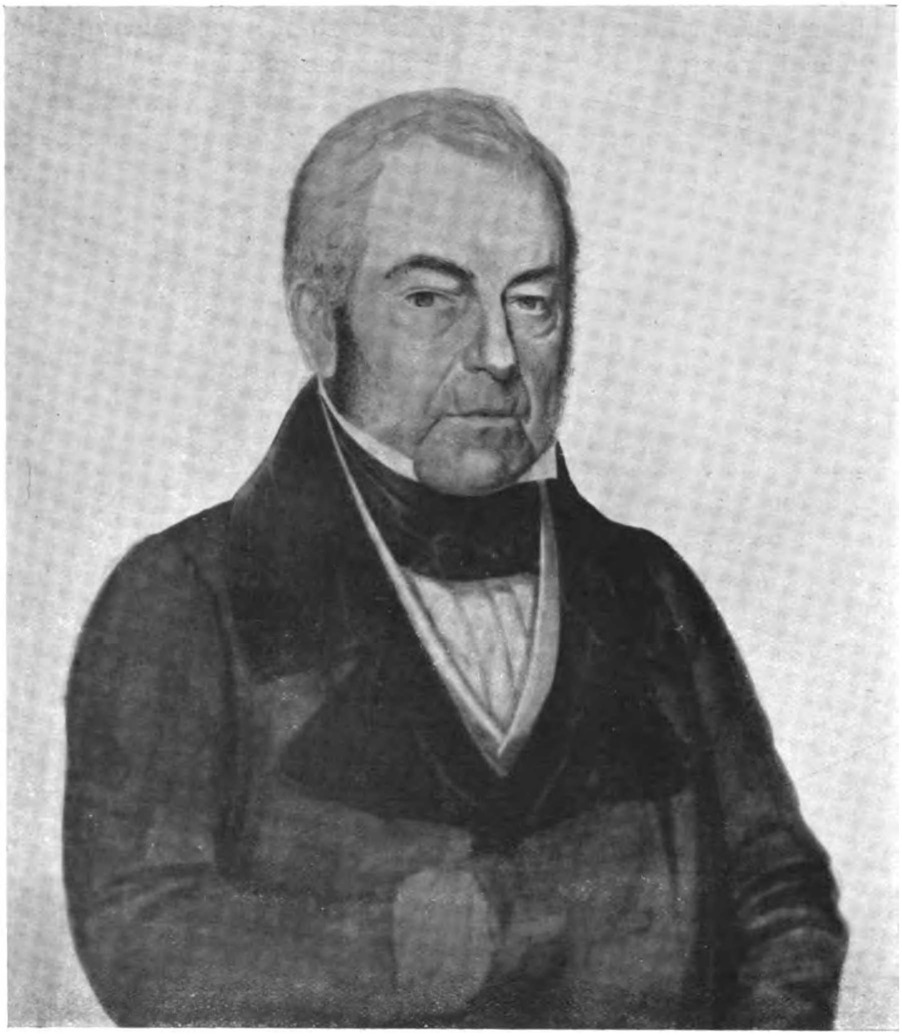
Sus obras propias, las que no le fueron sugeridas, las que están inspiradas en nuestras costumbres, son siempre interesantes, como el *Paisano desmontado* aguardando que el caballo se desaltere en el arroyo (2). Obra verídica, sincera, impregnada de natural distinción. Dos paisanos de la época romántica, de los ya cantados por Echeverría, de hermoso rostro, poblada barba y cabellera nazarena, se encuentran en el paso del arroyo; conversan un momento, mientras se desaltera el caballo oscuro de manos blancas, con arreos de plata, del gaucho rico. El bayo, bien plantado, de su interlocutor, humildemente aperado, ostenta hermosa estampa criolla; el otro, fatigado por largo galope, se repone del visible cansancio en el breve resuello que le concede el jinete. El gaucho pobre, el peón, lleva el pelo sujeto a la araucana por una vincha, o un pañuelo doblado; el patrón, confortablemente vestido, con amplio chiripá, chaleco amarilloso, chaqueta oscura, calzón cribado, chambergo claro, y pañuelo flotante anudado al cuello, descansa el brazo encima de su montura, mientras cruza una pierna sobre la otra a fin de variar la postura de los miembros fatigados.

Estos tres momentos del paisano criollo, el de Monvoisin, de 1841; el de Pallière, de 1860; y éste de Pueyrredón, de la misma época, salvan del olvido la figura legendaria del gaucho argentino, trovador errante, soldado heroico en las cargas de caballería de la Independencia, o en la montonera; bandido alzado contra los abusos y atropellos de la política lugareña; aliado y consejero del indio en tiempo de malones; mazorquero con los tiranos; defensor de perseguidos; jugador y guapo por arrogancia, para imponer su fuerza y su destreza en las reuniones de pulpería; domador de potros salvajes, campeón del lazo y las boleadoras, rastreador insigne, para quien la pampa es un libro abierto, donde lee de corrido las más imperceptibles huellas, catador de pastos y de aguadas, lo mismo en la tierra sedienta y en los cañaverales, que en los pedregales de la sierra. Para Sarmiento es Calibar; para Hudson (¹), el General Santa Coloma; para Güiraldes, Don Segundo Sombra; para la historia: Rozas (²), Facundo, el Chacho, todas las gradaciones del baquiano erigido en caudillo, desde la más humilde hasta la más encumbrada.

---

(1) Una mañana en que me hallaba en la Galería de Aristóbulo del Valle, llegó un sirviente con uno de estos lienzos, de dos metros de ancho, envuelto en una sábana; era un cuadro de desnudo, que alguien le mandaba ofrecer en venta. Lo miramos un momento en silencio, bajo la mirada escrutadora del pardito cochero que lo traía: «Envuelva, dijo secamente del Valle, y digale a fulano que no me interesa.»

(2) Propiedad de la señora Elvira Soto de Castro.



General Don Juan Martín Pueyrredon.

(¹) *La Tierra Purpúrea.*

(²) Véase el extraordinario episodio narrado por Lucio V. Mansilla, en el que el estanciero Don Juan Manuel, divisa, alcanza a la carrera, reduce y castiga al cuatrero lejano que le enlazaba una oveja, delatado a su mirada avizora por un diminuto jinete seguido a tiro de lazo por una nubecita de polvo.

Lavanderas en el bajo de Belgrano. Al pie de las barrancas, despobladas y campestres, que embellecían otrora los alrededores porteños (1) con su agreste gracia, dos lavanderas criollas, siguen en fila por un angosto sendero el tardo paso del matungo doméstico que lleva el atado de ropa; el sol calienta el polvoroso ambiente.

Un patio porteño. Así como la anterior escena de costumbres perpetúa en el lienzo un aspecto desaparecido del paisaje ribereño, este cuadrito (2) nos muestra el interior de una casa colonial hacia 1860; aquella probablemente donde el artista tenía su estudio, pues entre las personas que discurren por el patio se reconoce la agraciada mestiza que fué su modelo.

General Don Juan Martín Pueyrredón. Este dibujo original, que sirvió al artista para ejecutar el retrato de su padre, Director Supremo de las Provincias del Río de la Plata, fué donado en París, en 1847, a Don Domingo F. Sarmiento (3).

Es una semblanza de escrupulosa sinceridad, impregnada de filial respeto, que muestra de lo que era capaz el artista cuando se hallaba librado a sí mismo.

En el Museo Histórico Nacional, a quien debemos acudir a cada momento para historiar también el pasado artístico argentino, hay una cabeza suya de *Ciriaco Cuitiño,* dotada de siniestra belleza, como la de tantos caudillos, secuaces y sayones de la tiranía. La máscara viril, surge, aunque no tanto como en Quiroga, de una maraña de pelo y barba renegridas que se confunden con el fondo oscuro. Los ojos son hermosos, bajo pobladas cejas; la nariz, bien perfilada. Arrugas prematuras cruzan la frente estrecha, invadida por guedejas que parecen sanguijuelas colgantes (4).

---

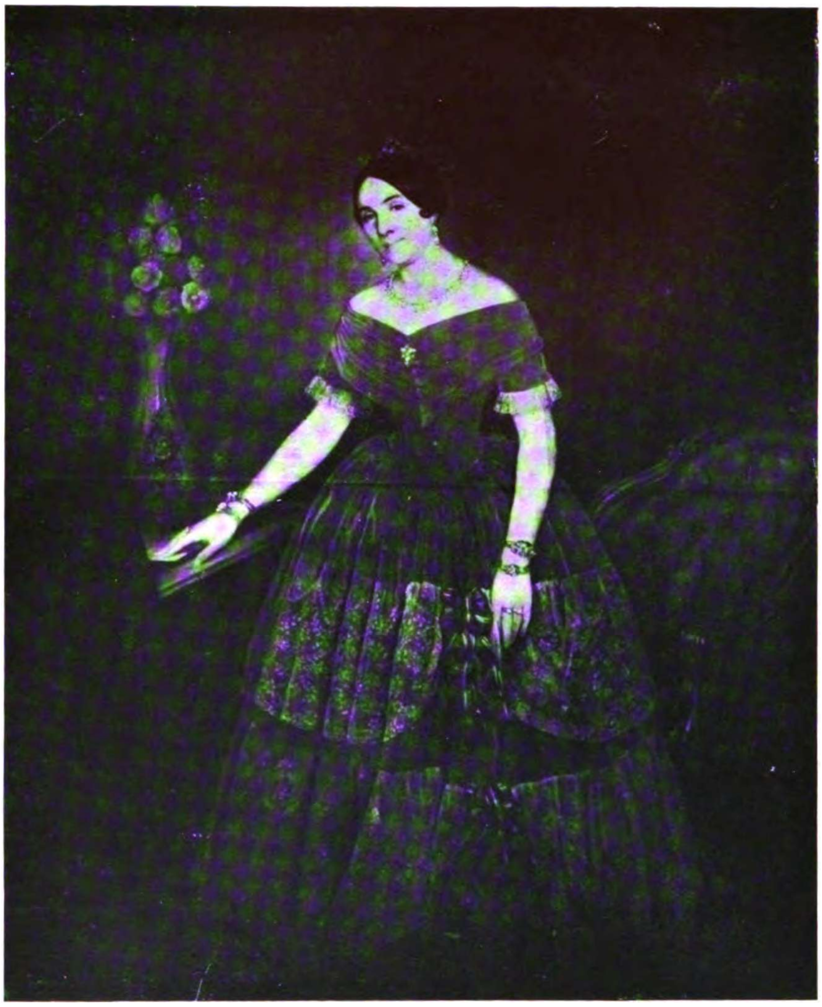
(1) Cuando improvisadas viviendas de lata y tablas, apeñuscadas al borde del camino, no habian afeado las pintorescas márgenes del río. Donación de D. Santiago Calzadilla al Museo Histórico Nacional, de donde pasó por canje al de Bellas Artes.

(2) Donación del Dr. Luis Güemes al Museo N. de Bellas Artes.

(3) Con la siguiente dedicatoria de puño y letra del General, al dorso del dibujo: «París, 1847.—Sr. D. Domingo Sarmiento.—U. me ha pedido mi nombre para que ocupe un lugar en su Album. Yo me siento lisonjeado con esta demostración de la estimación de U. a mi persona. Suscribo, pues, a continuación y solamente porque no sabré negarme a complacer a U. cuyos talentos ruego a la Providencia que recompense dignamente. *J. M. de Pueyrredón.*» Con esta nota de Sarmiento al pie: «Primer Director Supremo, nombrado por el Congreso de Tucumán de 1816. Conocílo en París. Era un hombre lleno de simplicidad i sin pretensiones.» (Propiedad de Don Augusto Belin Sarmiento, a cuya gentileza debo esta reproducción.)

(4) Cuando este miembro conspicuo de la Mazorca fué ajusticiado a la caída de Rozas, llevaba consigo un elegante puñal florentino que quedó en manos del Juez de la causa, y ahora se halla en el Museo Histórico Nacional; el temible acero, espeso, con ranuras para provocar la efusión de sangre, está engastado en un pomo de marfil, cuya cima socavada en muesca, para el pulgar, indica que hacia función de puntilla. Regalado por el Juez a mi tio Don Luis Rodríguez, quien me lo dió al cabo de largos años, tuve a mi vez ocasión de donarlo a dicho Museo.

Pueyrredón ha dejado un animado boceto de *Asesinato del Doctor Manuel V. Maza,* en su despacho de la Sala de Representantes, cuando redactaba su renuncia de Presidente de la Legislatura. El digno magistrado ha sido sorprendido en el silencio nocturno, por un grupo de emponchados de galera, sentado a su mesa, cuando escribía a la luz de la lámpara. El Secretario huye por una puerta, volteando la silla, mientras por otra aparece la silueta del mismo Rozas,

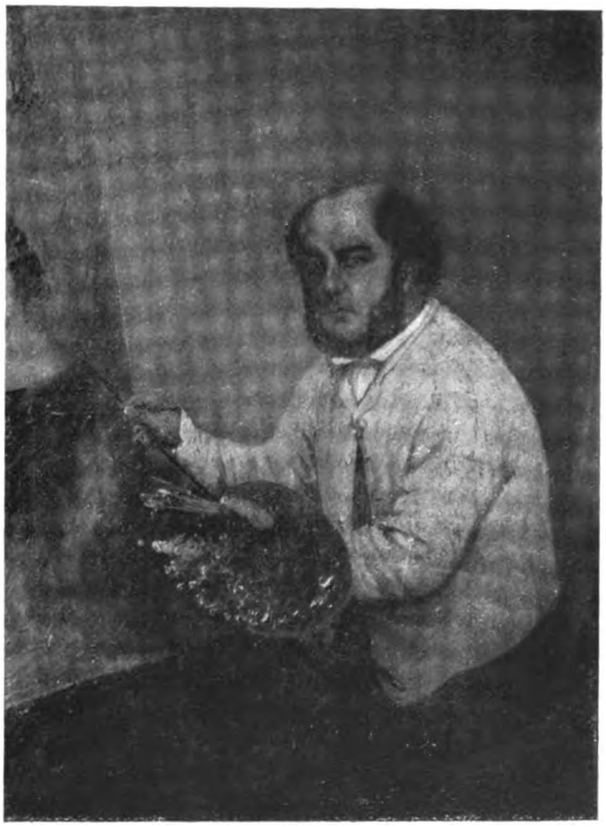


Manuelita Rozas.

que, según una versión de la época, que se reputa apócrifa, espiaba la inicua escena (1).

Manuelita Rozas y Ezcurra, en 1850. Este hermoso retrato, de tamaño natural, nos muestra a la hija del déspota suntuosamente vestida y enjoyada, en una actitud de modestia y discreción, muy en armonía con el papel de intercesora en favor de los perseguidos, que la voz pública le atribuye, cerca del tirano. En el concepto general de amigos y enemigos, la infortunada criatura ha sido durante diez y ocho años el paño de lágrimas de las familias de la oposición, al mismo tiempo que el lazo de unión entre las de los partidarios. Ardua y contradictoria tarea, que se creería superior a las fuerzas humanas! De este retrato, estudiado a fondo por el artista, en el que la figura de Manuelita parece alejarse de nosotros envuelta en la penumbra misteriosa en que ha vivido, fluye una expresión de recóndita tristeza; la sonrisa juvenil, la que era propia de su edad y estado, ha desaparecido; el espíritu ha vivido de prisa, las cavilaciones han dejado sus huellas (2).

PRILIDIANO PAZ PUEYRREDÓN



Auto retrato

El *Auto retrato* es de 1868, dos años antes de su muerte. La cabeza es expresiva y la mirada también triste. Pueyrredón se hallaba al final de su carrera. Le ha tocado vivir su vida de artista en tiempos aciagos. Las nobles ilusiones que le llevaron a los estudios de Florencia y de París, para aprender la técnica de los maestros, a fin de aplicarla entre los suyos, no resistieron a la indiferencia de sus compatriotas, para quienes la primera condición era vivir, pasar inadvertido capeando las asechanzas. Transcurrida la juventud y serenada la imaginación, que le indujo en cierto momento a dar forma corpórea al capricho senil de un amigo, se refugia en su arte y trabaja para sí mismo. De esta última época son sus mejores lienzos de costumbres y de paisaje, que sólo necesitaron despertar simpatía, para obligar al autor a cumplir con talento su vocación de artista (¹).

---

(1) Donación de Don José Prudencio Guerrico al Museo Nacional de Bellas Artes, cuando la fundación.

(2) Donación de su hijo Don Máximo Terrero al Museo Histórico Nacional.

1850-1880

Ernest Charton.

Pintor francés. Expatriado desde joven, pasó la mayor parte de su vida en Chile y en Buenos Aires. Era hermano de Edouard Charton, conocido escritor y hombre político francés. Nació a lo que parece en Sens (Yonne) hacia 1810.

Ernest Charton tenía un carácter original y aventurero, que le puso en situaciones peligrosas, aunque pintorescas. En 1848, con el producto de sus pinturas, formó parte de una expedición destinada a las minas de California, pero que lo llevó a una isla habitada por deportados, a causa de un acto de piratería cometido por la tripulación del buque. El artista pasó las mayores penurias entre aquel hato de criminales, abandonados en medio del océano, y relató su aventura en un folleto titulado: *Vol d'un navire dans l'Océan Pacifique.*

Llegado a Chile, Charton pintó varios cuadros de costumbres populares, entre los cuales: *El velorio del angelito* (²), hacia 1848, que

---

(¹) Este expresivo retrato cuyas desproporciones están ampliamente compensadas por una vida intensa asomada al semblante, que le convierten en un documento auto biográfico de primer orden, donado por Don Manuel G. Balcarce, halló finalmente asilo en el Museo Colonial e Histórico de la Provincia de Buenos Aires (Luján), fundado por el Gobernador J. L. Cantilo, y organizado por el Director D. Enrique Udaondo, que nos ha facilitado su reproducción.

(²) Donación de Don José Prudencio Guerrico, al Museo Nacional de Bellas Artes, cuando la fundación.

revela maestría de composición y verdadero dominio de ejecución. Años más tarde, al venir a establecerse a Buenos Aires, lo trajo consigo.

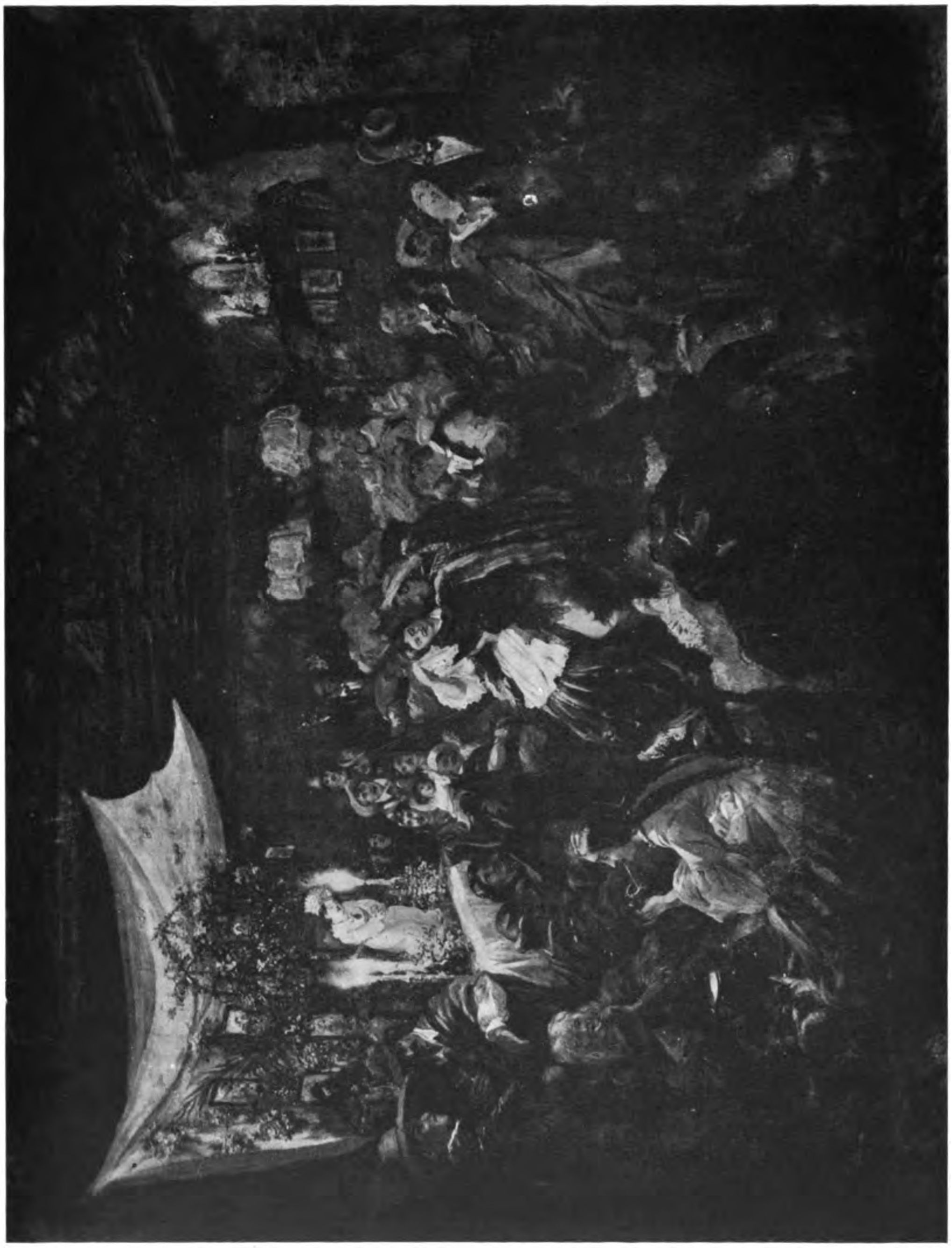
Según Charles Wiener (¹), la bárbara costumbre de festejar con bailes y libaciones, presididas por el difunto, la muerte de las criaturas, que iban derecho al cielo a aumentar la legión de los ángeles y a interceder por los suyos, era peculiar a los negros importados por la Colonia, cuando se iniciaban en el catolicismo, cuyas poéticas creencias materializadas degeneraban en las más groseras supersticiones. La muerte del niño, llamado al cielo en edad temprana, era considerada favor divino, del que había que alegrarse, festejando públicamente el venturoso acontecimiento. La familia, los amigos y conocidos, se reunían en el rancho del elegido y preparaban los alegres funerales. Vestido de blanco el cuerpo exánime, le adaptaban alas de papel o de tul, simbolizando su transformación etérea y le coronaban ya de flores, o de cartón dorado, para afirmar en forma tangible su nueva jerarquía.

Llevado en andas atado a una silla, o colocado de firme sobre improvisado altar, y sostenido en pie, por bajo de los brazos, con un cordel—andador de fortuna destinado a llevarle directamente al empíreo—, asiste, despojo lamentable, entre cuatro velas de sebo, humeantes como hachones, al movido y ruidoso espectáculo del baile; a compás de tamboriles, acordeones o guitarras, en medio de libaciones, renovadas del banquete fúnebre de los antiguos, cuando los deudos rociaban el sitio del eterno reposo con la ración reservada al muerto. Pero ahora, el difunto, aunque de cuerpo presente, no mantiene en la mente de sus allegados la noble ilusión de su presencia espiritual: sólo es un cuerpo inerte, vano pretexto para justificar la diversión de la noche. Al día siguiente, una familia amiga pide prestado «el angelito» y en torno suyo se organiza otro velorio del mismo carácter. El triste despojo pasa así de mano en mano, hasta que la descomposición pone término a los festejos, o hasta que se agotan los recursos materiales de los concurrentes, cuya contribución personal ha venido prolongando tan grosera forma de honrar los seres arrebatados en la flor de la infancia.

Charton ha alcanzado todavía este bárbaro espectáculo; hondamente impresionado por la extraña y pintoresca escena, ha sabido salvarla del olvido con indiscutible talento. Sus personajes no son

---

(¹) *Perou et Bolivie*, págs. 94-97.



El velorio del angelito.

negros, como los que Wiener vió en Trujillo; son criollos descendientes de araucanos. Este cuadro, lleno de naturalidad, de animación y de brio, tiene su sitio marcado entre las Kermesses flamencas del viejo Brueghel, de Teniers o de van Ostade, en las que se agita pesadamente la bonhomía del palurdo, ahito de cerveza, a respetuosa distancia de la célebre zarabanda de Rubens, rebosante de vida libre, rayana en concupiscencia. A primera vista parece un genial boceto; pero analizado, se ve el prolijo estudio del artista que ha sabido no inmovilizar la escena, suprimiendo el detalle inútil. Todo lo que es fijo está detallado, particularmente el foco luminoso, el altar, donde tres velas, plantadas en botellas, chorrean gruesas lágrimas de sebo; el dosel de verdura matizado de flores, las estampas religiosas prestadas por los vecinos, bajo la sábana adoselada que cubre y encuadra el cuerpo inerte del «angelito», ligado por la cintura. En frente, sobre una repisa, otras dos velas encendidas y humosas flanquean una imagen. En la sombra de la techumbre de paja, se adivina la tosca tirantería. Las parejas bailan animadamente en el centro del rancho; un paisano, de poncho y chambergo, con una agraciada muchacha cuya mano agita un pañuelo. Los espectadores del fondo, palmotean alzando los brazos; un niño cargado por la madre, regocijado, grita. En primer término, varias mujeres sentadas en el suelo, miran y conversan; una anciana desgreñada come junto a una cazuela; mientras al lado suyo una joven peinada de trenzas, sentada en silla baja, sorbe un mate. Adosado al costado del altar, un paisano emponchado y cubierto con un sombrero gacho de anchas alas, tiene un vaso en la mano, y platica con otros de igual catadura. A la izquierda del cuadro, una pareja elegante se retira, después de haber presenciado el movido espectáculo.

Ernest Charton.

Cabe deplorar que un pintor de la sensibilidad de Charton, capaz de reaccionar así ante la realidad viviente, no haya podido ser alentado por el más mínimo grupo de entendidos, aquel que en todas partes sostiene al artista y le confirma en la producción silenciosa que no está descaminado; que su interpretación de la naturaleza encuentra quien la comparta; que mañana, por mucho que se prolongue la indiferencia actual, su obra artística tendrá un público que la comprenda. Pero Charton, como sus predecesores y contemporáneos, tuvo que abandonar el cuidado de su producción personal, para dedicarse a enseñar a los otros. Su breve biografía nos dice que fué Profesor de dibujo en el Colegio Nacional.

No conocemos otra obra suya sino es una *Vista panorámica de la Cordillera,* donada también al Museo de Bellas Artes por el coleccionista ya citado (1), la cual es sobrado luminosa para demostrar que también era paisajista.

El retrato que publicamos dedicado al dorso al Comisario del vapor *Inca* (enero de 1877), en recuerdo de un viaje a Corumbá, le representa a los sesenta y siete años, en los últimos de su movida existencia. Su hermosura romántica, tocada a lo Rubens con el gran sombrero gacho, si asume el aspecto pintoresco del bandido de ópera. está temperada por el sereno mirar del hombre justo (2).

Después de algunos años de vida tranquila y oscura, que Charton pasó dedicado al profesorado, se extinguió entre nosotros hacia 1880, y sus últimas palabras confirman su agudo ingenio, la entereza de su carácter; preguntado por uno de sus familiares cómo deseaba que se le enterrara, Charton repuso con juiciosa ironía: *Sans tambours ni trompettes.*

1851

L. Noël.

Nada más se sabe de este pintor litógrafo, que lo que dijimos nosotros ahora años (3), fuera de su obra compuesta de paisajes, marinas y retratos, hechos en Argentina.

Su excelente litografía, *Retrato del General Garzón,* de busto, perteneciente al Museo Histórico Nacional, publicada en la *Iconogra-*

---

(1) Don José Prudencio Guerrico (en 1895).

(2) Esta fotografía, medio borrosa, próxima a desaparecer, quedó en manos de su discípulo Severo Rodríguez Etchart. Su hermano Carlos nos la comunica gentilmente.

(3) En *El Diario.*—Setiembre de 1883.

fía de San Martín, está fechada en 1851. L. Noël parece haberse especializado en las marinas, pero aunque descollaba en ellas, no dejó de reproducir paisajes y costumbres de nuestra campaña.

Vimos entonces, en casa del Doctor Alston, dos de sus cuadros al óleo; uno de ellos, *Paraná de las Palmas,* tela aproximadamente de un metro de ancho, denota buena observación. La composición no puede ser más simple, y la verdad atmósferica es mucha. A los lados, grupos de árboles; en el centro, el Paraná que se bifurca abarcando entre sus brazos una arboleda espesa, que surge de las aguas y se desvanece en lontananza; el cielo aparece cubierto de celajes crepusculares que se funden vaporosamente en el horizonte; el ambiente es excelente.

El segundo cuadro, de igual formato, representa el *Mercado Constitución* (en 1858). Una tropa de carretas ocupa la plaza y en el fondo se ve una que otra casucha de pobre apariencia.

Una pequeña *Marina,* en poder del Doctor Jardim, justifica la reputación de Noël.

Otra *Marina* anónima, mañana brumosa en un puerto del Norte de Europa, con varias embarcaciones, y una barca pescadora en primer plano, existente en el Museo Mitre, atribuída erradamente a Enrique Sheridan, pues es la obra un tanto amanerada de un habilísimo acuarelista, podría ser suya. En cuanto a los grandes cuadros de costumbres argentinas, que se le atribuían, no nos ha sido posible dar con ellos; se dijo que habían emigrado a Europa.

Este artista permaneció en Buenos Aires hasta 1862 (1).

1852

Rudolf Julius Carlsen

Escuela Danesa 1812 † 1892.

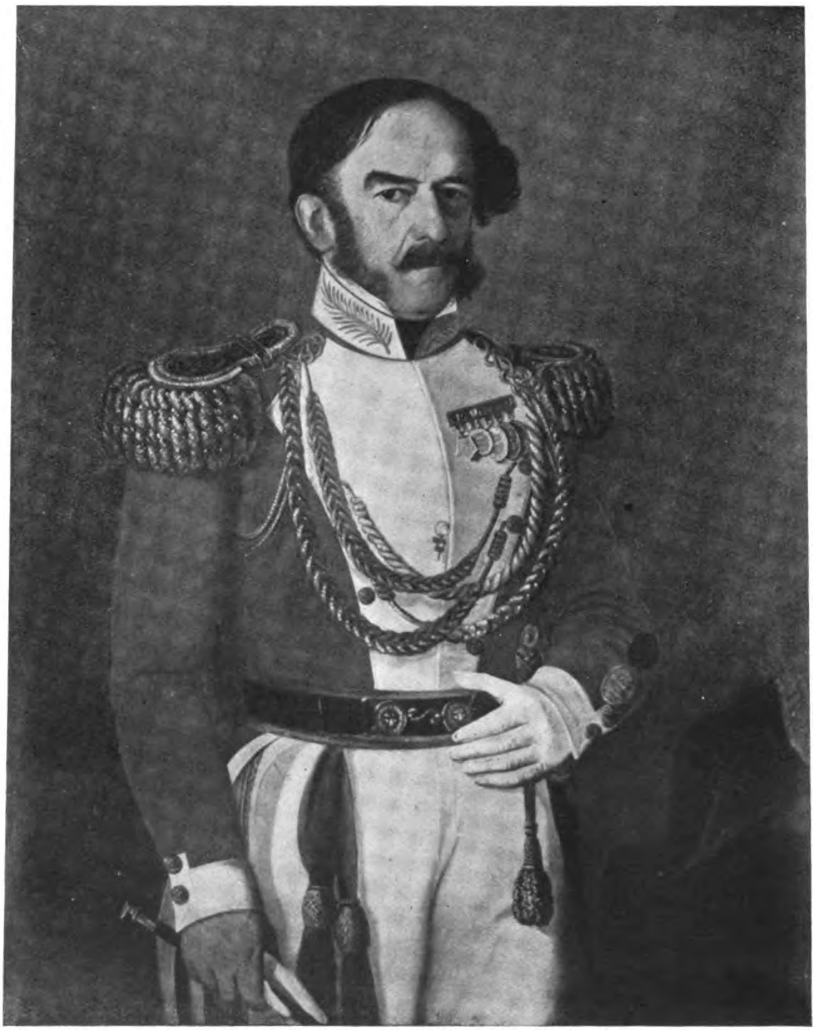
Según E. Bénézit, habría estado en Buenos Aires en 1839 hasta 1842, pero el único retrato suyo que conocemos, el del *Coronel Don Pedro Ramos,* está catalogado en el Museo Histórico Nacional, como de 1852.

[illegible]

---

(1) Los Noël fueron en Francia familia de artistas, pero no hemos podido identificarlo con ninguno de ellos; hay uno que fué su contemporáneo y tal vez su homónimo: Alphonse Léon Noël, pintor, dibujante y litógrafo, nacido en París en 1807, muerto en 1879; fué discípulo del barón Gros y renunció pronto a la pintura para dedicarse a la litografía de retratos. Fué laureado en Paris, pero no se dice que haya viajado, ni expuesto en el *Salón* obras argentinas. (Véase E. Bénézit.)

Es un hermoso y expresivo retrato lleno de carácter individual, ejecutado con absoluta conciencia; todos los detalles, desde los rasgos fisonómicos, hasta las arrugas del guante blanco, han sido estudiados con notable precisión. La entonación es clara; no hay ningún escamoteo motivado por la sombra. Es la probidad misma, preconizada por Ingres, y cultivada aún, malgrado el desparpajo de los tiempos actuales, en el Norte de Europa.



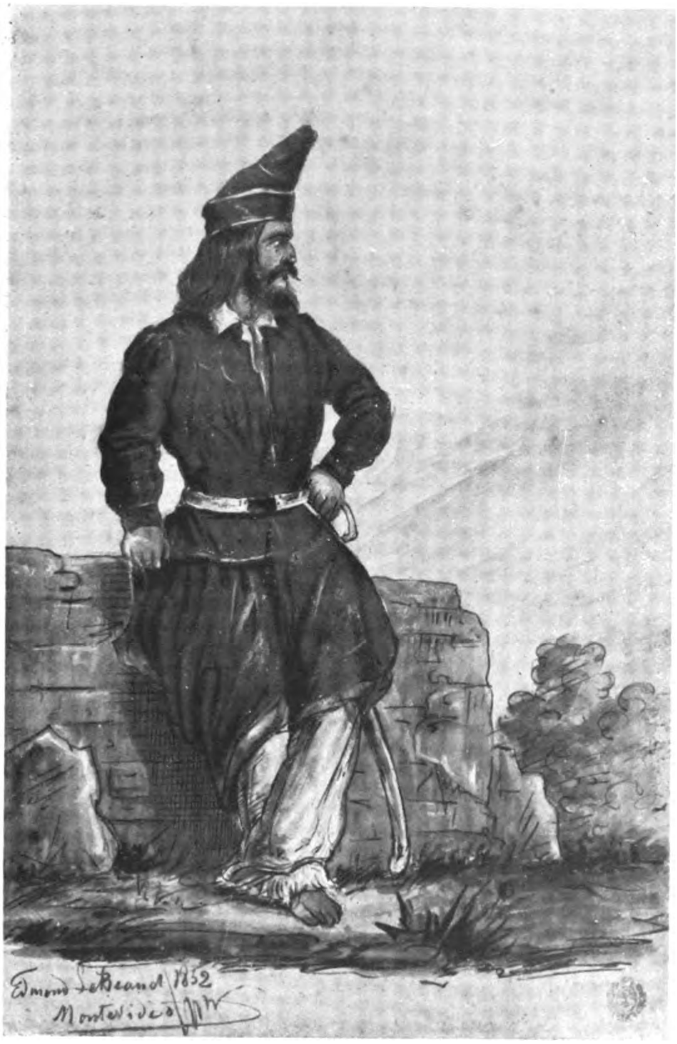
Coronel Don Pedro Ramos.

1852

Edmond Le Beaud.

Pintor francés, cuyas aguadas eran muy superiores a sus pinturas al óleo. El *Soldado de Rozas*, descansando, apoyado en una tapia derruída, fechado en 1852, es un excelente documento para la indumentaria de las tropas de caballería ·gaucho militares de Rozas, con el gorro de manga colorado, la melena desgreñada, la camiseta y el chiripá rojo, el calzón de fleco, bota de potro y sable (1).

EDMOND LE BEAUD



Soldado de Rozas.

1853

Otto Grashof

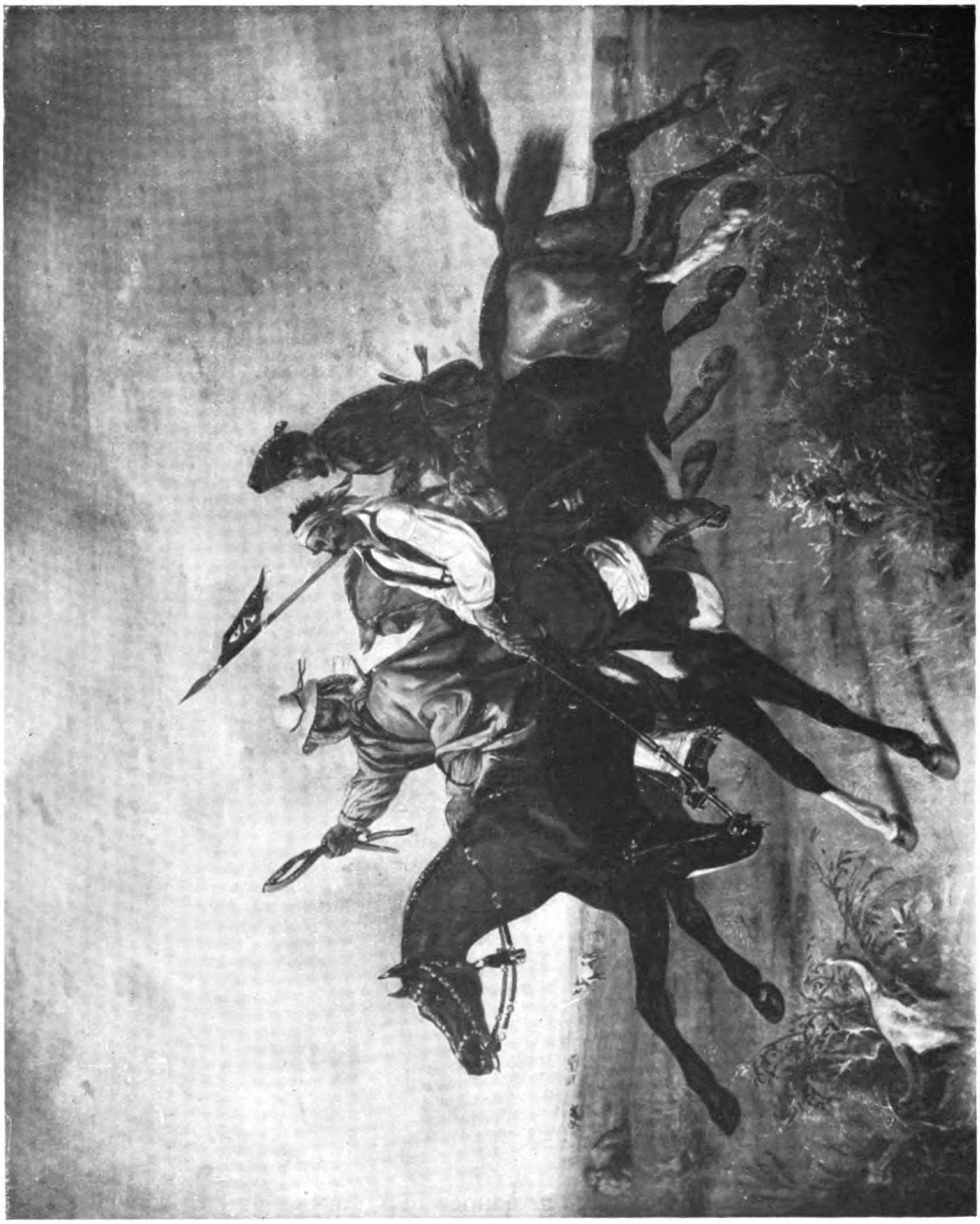
Escuela Alemana
1812 † 1876

«Pintor de retratos, de historia, de género, de animales. Viajó en Rusia, en México, en la América del Sud, y quedó ciego hacia 1861» (2).

---

(1) Donación de Don Nicolás Schiaffino al Museo N. de Bellas Artes.

(2) E. BÉNÉZIT: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs.*



La doma en tiempo de Rozas.

Esto es cuanto sabemos de este notable pintor, de cuya estadía en la Argentina no hemos podido hallar memoria entre los más conspicuos miembros de la colectividad alemana a quienes hemos interrogado. Y si el benemérito investigador y coleccionista de dibujos y litografías de hombres y cosas argentinas, Don Alejo González Garaño, no hubiera tenido la suerte de hallar en Hamburgo la hermosa interpretación de *la Doma* en tiempo de Rozas, que publicamos aquí, la presencia entre nosotros y algo de la obra argentina de Grashof habrían pasado inadvertidas, pues sólo se conoce algún estudio parcial ejecutado para este mismo cuadro.

Este lienzo, de ochenta centímetros por sesenta y ocho, firmado y fechado en Buenos Aires en 1853, reune, en una movida y sabia composición, trazada con la mayor naturalidad y la más suelta elegancia, el domador de potros con su indumento característico, aligerado de ropa, en mangas de camisa, el calzón remangado y el pañuelo atado a la cabeza sujetando la rebelde melena; a su derecha le asiste y acompaña el propio estanciero, vestido de gaucho, a quien se reconoce fácilmente en la lujosa cabezada y las riendas enchapadas de plata, y en su abrigado poncho; el otro acompañante no se ocupa en el momento, de secundar al domador; tal vez la operación toca a su término, sometido el potro, su asistencia activa no es ya necesaria; tampoco es un peón de la estancia, sino un soldado de ayer, que lleva en su lanza la lúgubre banderola de Quiroga, la calavera sobre dos tibias cruzadas, con el mote intolerante: *Religión o Muerte.* La rala vegetación pampeana de cardos y abrojos, mezclados con el pasto; a lo lejos el rancho y el ombú; animales vacunos diseminados en la dilatada llanura, y la inevitable osamenta en primer término, localizan la típica escena en su escenario propio, bajo un cielo de tormenta. La única falla del cuadro es que los caballos no son criollos, sino ingleses de la cría de Horace Vernet o del litógrafo Julien.

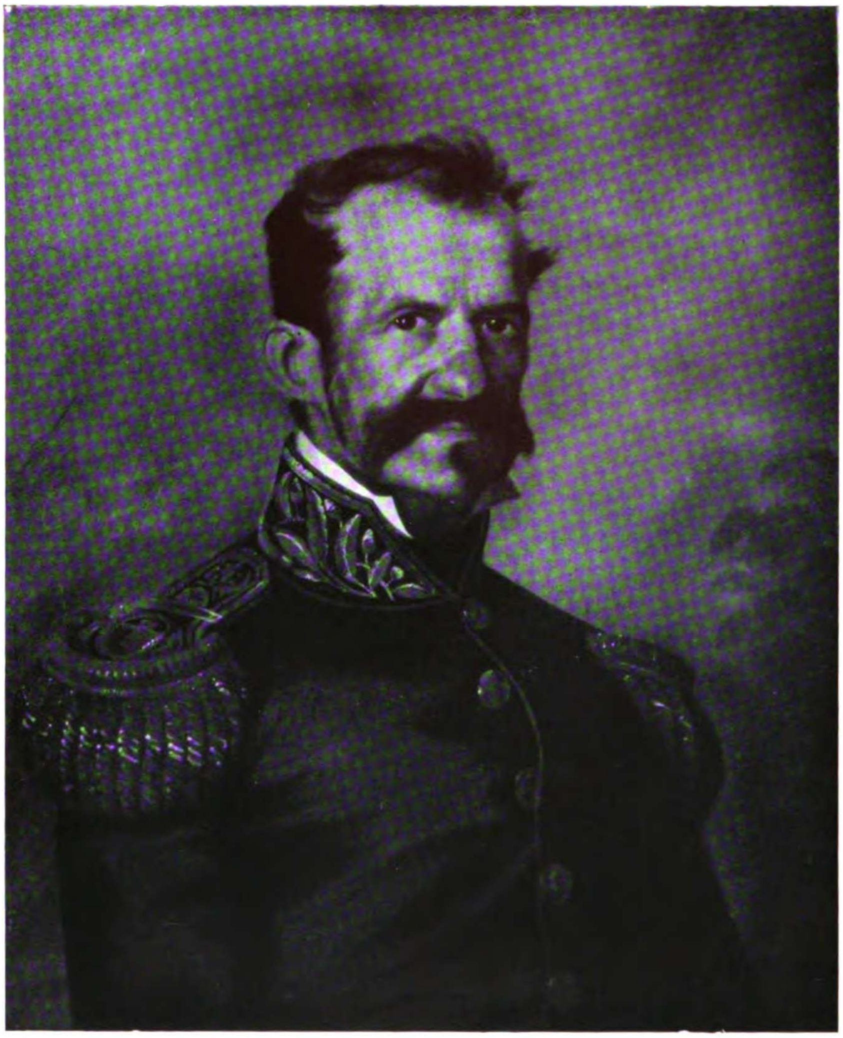
1853

Carlos W. Uhl.

De este valiente pintor, no se conocería nada, ni siquiera la nacionalidad, si no hubiera dejado claramente escrito en este retrato, de un soldado temerario: el *General Don Gregorio Araoz de Lamadrid* (¹).

(¹) Museo Histórico Nacional.

pintado y fechado en Buenos Aires, en febrero de 1853, que su bravura de artista iguala el legendario valor militar del modelo.



General Gregorio Araoz de Lamadrid.

En este lienzo, de sesenta y ocho centimetros, por cincuenta y cuatro, Don Carlos W. Uhl, pintor hasta ahora desconocido, ha plantado y perpetuado de una pieza una personalidad magnífica en su tranquila y serena energía, que se hermana a través del tiempo y el espacio, con la del famoso *Condottière* inmortalizado por Antonello de Messina (1), con otro concepto estético, pero con análoga felicidad.

El ñato Lamadrid, como le llamaban familiarmente sus admiradores (2), roza la cincuentena; su elevada frente, admirablemente construída, comienza a desguarnecerse; la patilla federal es rala y canosa; la nariz, deformada por la cicatriz de un sablazo; el uniforme de general, virgen de distintivos y condecoraciones, como el de un caporal al inicio de su carrera, no impedirán decir al primer venido que se enfrente con el retrato: es el de un valeroso caudillo. Imagen de fortaleza, bástale para imponerse la mirada imperiosa y el gesto de la boca, hechos para el mando. Sería una elocuente lección de cosas colocar esta sobria efigie, al lado de la del engreído *Rozas el Grande*, su encumbrado enemigo, que trazó Descalzi, como contraste del hombre que sabe llevar consigo todo cuanto es suyo, con aquel que todo lo que ostenta pertenece a otros (3).

◆

---

(1) Museo del Louvre.

(2) Un negrito soldado, de la escolta que repatriaba los restos del valiente caudillo, decia familiar y alegremente: «Aquí venimos, traindo la osamenta' el ñato Lamadrí...»

(3) Sería de desear también que la divulgación de este retrato, de Don Carlos W. Uhl, nos diera alguna luz sobre su tan interesante como ignorada personalidad de artista.

IV

ARTISTAS DE ADOPCIÓN Y EMULACIÓN NATIVA

Ignazio Manzoni

1797 † 1888 (1)

Este pintor italiano, dotado por la naturaleza de una verba profusa e inagotable, con todas las condiciones imaginables para ser un brillante decorador de murallas, por la riqueza del color, la frescura de la imaginación, el brío de la ejecución, nacido en Milán, en las postrimerías del siglo XVIII, cuando ya los sobrevivientes del afresco habían decorado el postrer palacio y la última iglesia, llegaba tarde para ser utilizado por los suyos, en una Italia colmada de obras de arte, empobrecida por la invasión, y en el duro trance de constituirse; apenas halla cabida, en 1845, en la iglesia de San Bernardino de los Muertos, de Milán, para uno de sus lienzos: *San Lucio, Mártir* (2).

Nacido pobremente, de padres humildes, pasa su primera infancia en el campo, sin otra enseñanza que la primaria (3). Sin embargo,

---

(1) Debemos a la gentileza del Prof. Giorgio Nicodemi, Superintendente del Castillo Sforzesco (Milán) la fecha del fallecimiento del artista, que ocurrió en Clusone (Bérgamo) a la edad de noventa y un años, el 2 de Setiembre de 1888.

(2) Cumplimos con el grato deber de agradecer al Prof. Comanducci, de Milán, una reproducción en tricromía de este cuadro—que el Prof. califica justamente de «académico, aunque finamente dibujado y colorido con simpática vivacidad»—, y nos permite comparar su primera manera, con la segunda y definitiva, que caracteriza la evolución del artista.

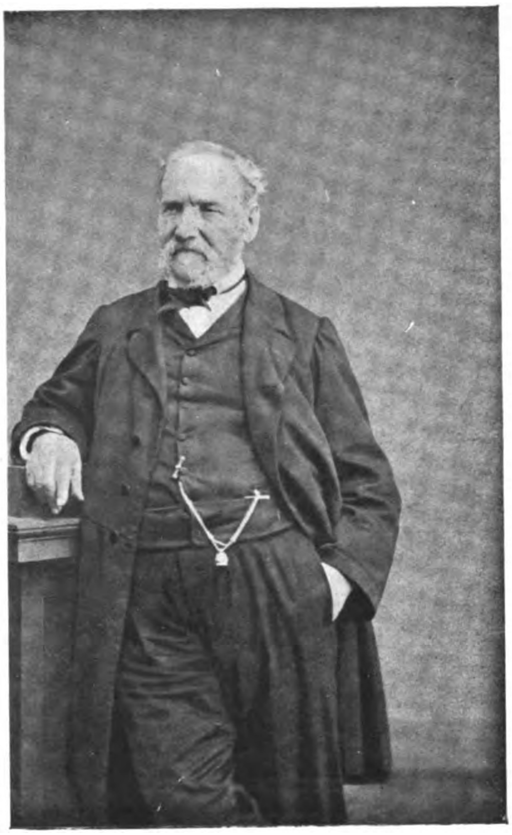
ojo! → (3) Em. Mengel du Mesnil: *Galería de notoriedades del Plata.*

1888
91
1797

1811

impelido por su vocación de artista, desde los catorce años frecuenta y sigue los cursos de dibujo de la Academia Brera, ganándose el sustento con trabajos litográficos. En tan duras condiciones, no sólo consigue vivir y estudiar, sino que ahorra lo necesario para trasladarse a Florencia donde prosigue sus estudios. Ya capacitado para el trabajo, se traslada a Roma y se dedica a restaurar lienzos antiguos. De regreso en Milán comienza a hacerse conocer con pinturas originales, cuando en 1848 se produce el levantamiento contra los austriacos y Manzoni se lanza en la refriega con ardor patriótico. Sofocado el movimiento, el comprometido artista se refugia en Suiza, y aguarda allí la amnistía. Vuelve a Milán y a Génova, y en 1851 embarca para Sud América. Al año siguiente sale para Estados Unidos y regresa a Italia. No halla lo que busca; pasa un año en Lima; otro, en Santiago de Chile, hasta que en 1854 llega y se establece en Buenos Aires. La suerte está en contra suya; había venido al mundo demasiado tarde para incorporarse a la falange ilustre de sus compatriotas, y a Sud América llegaba harto temprano para que su talento de decorador de murallas pudiera ser utilizado. Vive pues una vida modestísima, aunque sin privaciones materiales y compensada por nobles amistades. Trabaja así en Buenos Aires durante treinta años, con las solas interrupciones ocasionadas por sus bruscos regresos a Italia, cuando, sin duda, la desesperanza del vacío artístico en que se debate le induce a respirar el ambiente de Roma y de Florencia, aunque sea a costa de los parcos beneficios obtenidos desmenuzando a migajas un robusto talento. No tuvo, pues, una clientela argentina propiamente dicha, apenas una tertulia de apreciadores amigos, entre quienes se contaban Don Adriano E. Rossi, que fué su protector; Don Manuel Ricardo Trelles, el Doctor Navarro Viola, el General Garmendia, Don F. Rómulo Piñeyro, etc.

La acción educativa por el ejemplo, de este precursor, exige que nos detengamos a considerarla un momento. El viejo y bravo artista es un caso típico de adaptación al medio. A su llegada, no es solamente un hombre formado, es ya hombre maduro y pintor en la plena posesión de su técnica. Viene de Italia; ha estudiado en la Academia, rodeado de los mejores elementos de observación; ha sido frecuentador asiduo de los más bellos Museos, y a la usanza de entonces, ha copiado pacientemente las obras maestras de las distintas escuelas analizando procedimientos, descifrando maneras, imitando estilos. Al cabo de algunos años de semejante régimen, ya la paleta no le guarda secretos; en materia de factura, en cuanto a ejecución, Manzoni es un «virtuoso». De haber permanecido en Europa, sujeto a la disciplina de exposiciones públicas, que son concursos (1), y con el modelo vivo al alcance de la mano, Manzoni habría sido seguramente un gran decorador; poseía para ello y en grado superlativo todas las condiciones. Mas, en lugar de permanecer en Europa, su destino le endereza al Plata, en donde cae como un aerolito. Fué, decíamos, hacia 1852 ó 54. Otro habría huído, o sucumbido en la lucha. Manzoni no se desanimó. Pintó retratos, y Vírgenes y bodegones; paisajes, batallas y cacerías; coloquios de amor, pendencias y francachelas; *el Balcón de Verona; Francesca y Paolo; Chinitas comiendo sandías; el Calvario; la Soldadesca,* etc. Vale decir que abordó todos los géneros con igual denuedo. Había en él la tela de un improvisador, y Manzoni la explotó. Su público ignoraba completamente la existencia del gran arte? Faltaban los modelos y aun los elementos materiales? El valor pecuniario de los cuadros era irrisorio? No importa. El extraordinario obrero formado en la brega de tantos años, se remangaba para cualquier faena, se encomendaba a los manes de Luca Giordano, no en balde apellidado *fa presto* y la puntualizaba con una sonora blasfemia. Estaba listo para cualquier trabajo, dispuesto a triunfar en toda empresa. Ah, no hay modelos? Y a la manera de



Ignazio Manzoni.

---

(1) «Durante muchos años, sus cuadros se contaban por decenas en las exposiciones de Brera. Y en 1900 en la Exposición de la Pintura Lombarda del Ochocientos, figuraban dos trabajos suyos: *El barrendero* y *Fiesta Campestre.*» (De una carta, ya citada, del Prof. Comanducci.)

un prestidigitador que saca del seno brazadas de cintas, Manzoni extraía de su mente las figuras y accesorios a montones.

Que estas improvisaciones se resienten de lo que son? Algunas veces. Pero costaban tan poco dinero que había compensación. Además, su clientela amistosa no era exigente, ni estaba preparada mayormente para un arte más serio ni más sólido. Pero hagamos caso omiso de esta parte de su obra, que podríamos llamar la emisión menor de su talento, destinada seguramente a las exigencias del mercado, y miremos el lado serio, las telas estudiadas del natural, sobre el modelo vivo, los «Bodegones», pintados golosamente enfrente de suculentas vituallas. *El bebedor* (1), pintura robusta y jugosa, impregnado de la bonhomía realista de los maestros holandeses, impecable de construcción dentro de la familiaridad de su aspecto. Su entonación general es exacta, enérgico el relieve, excelentes las carnes, animado el conjunto. Otro tanto cabe decir de *El paisano argentino*, sentado, de tamaño natural también (2).

Entre sus retratos, que los hay excelentes, se cuenta el único del General Mitre en la época de su Presidencia, que coincidió con la guerra del Paraguay, pues hasta esa poca suerte tuvo el artista, a quien le tocó compartir con nosotros aquellos años de privaciones. Este pequeño retrato, en el que Mitre, de uniforme, se presenta de frente, hasta medio cuerpo, es un fidelísimo documento histórico. El militar de escuela, cuya pericia y valor sereno, fueron puestos a prueba tantas veces en una accidentada vida, que va desde el llano a las más elevadas y excelsas cumbres, está de manifiesto en esta hermosa efigie de mirada escrutadora y poblada barba, cuyo continente austero encubre un clarísimo ingenio, al servicio de un corazón bien puesto (3).

---

(1) En el Museo N. de Bellas Artes. Legado Adriano E. Rossi.

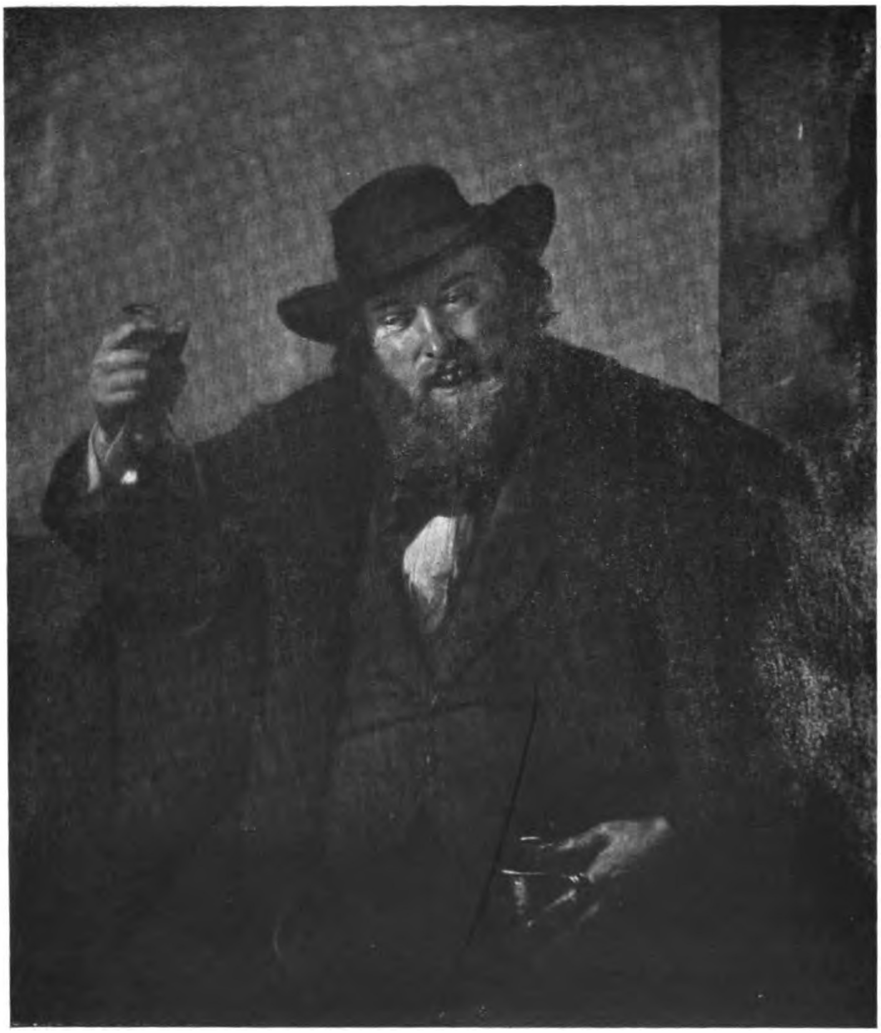
(2) Donación del General Mitre al Museo. Contrastando con Rozas, que, según ya vimos, afectaba ignorar el nombre de los artistas que inmortalizaban sus rasgos, Mitre honraba el talento de Manzoni; a él se refiere en esta tarjeta: «Buenos Aires, Junio de 1905.—Bartolomé Mitre saluda afectuosamente al señor Eduardo Schiaffino, y lo invita a pasar por esta su casa, con el objeto de mostrarle un cuadro que desea ofrecer al Museo de Bellas Artes, el cual, además de tener en sí algún mérito, pertenece al pincel de Manzoni, cuya colección puede completar.» La colección a que alude el patricio es la formada por el mecenas Don Adriano E. Rossi, que había reunido 34 pinturas suyas entre cuadros y bocetos, y en la cláusula testamentaria (de 11 de Febrero de 1893) referente al legado de su valiosa Colección —que más tarde sirvió de base para la fundación del Museo N. de Bellas Artes—, se expresaba así a su respecto: «4.° Además de los enunciados bienes poseo una colección de cuadros antiguos y modernos; entre estos últimos atribuyo gran mérito a treinta y tantos cuadros del eximio Profesor Ignazio Manzoni...» El General Mitre fué también albacea testamentario de Don Adriano E. Rossi.

(3) Museo Mitre.

General Bartolomé Mitre.

Un día, en París, nos deteníamos en la vidriera de un mercader de cuadros, con la curiosidad excitada por una soberbia *Tentación de San Antonio,* tratada a la manera flamenca, con verba apocalíptica desenfrenada; era un Manzoni firmado, con todas sus cualidades y amaneramientos, pululante de monstruos, de duendes y de endriagos. Al poco tiempo volvíamos a verla despojada de la firma y atribuída a Goya. El cuadro aguantaba serenamente el glorioso bautismo.

IGNAZIO MANZONI



El bebedor.

Quién de los viejos no recuerda las aterciopeladas frutas de Manzoni, los resbalosos pejerreyes nacarados, esas aves desplumadas yacentes sobre una mesa, en la blandicie gorda de las muertes cocinables? la piel floja, de grano levantado transparenta el amarillo tenue de las grasas, el lila apenas sensible de los lívidos cartílagos (¹).

Entre sus mejores cuadros se cuentan las batallas, los combates de caballería, cuerpo a cuerpo, a la manera del Bourguignon, de Salvator Rosa, o de van der Meulen, llenos de confusión y de movimiento, donde estalla el fogonazo de una pistola entre nubes de pólvora, iluminando la redonda grupa gris de un robusto corcel. El entusiasmo del pintor es allí visible; se agita y combate a la par de sus personajes: tan pronto hiere a un guerrero en medio del pecho, con un puntazo rojo, como voltea a otro de una pincelada, o azuza un caballo, blanco de espuma, asestándole tal cintarazo que le deja una marca lívida.

Dada su ejecución robusta, en plena pasta, como gustara de construir sólidamente el terreno de batallas y paisajes, Manzoni había hallado un ingenioso medio que conciliaba la prodigalidad de materia con la economía de los colores; frotaba el suelo de sus lienzos, y sobre la pintura fresca, adicionada de algunas gotas de secativo, arrojaba puñados de arena rubia, reseca, que es piedra pulverizada por las mareas, y sobre la rugosidad así obtenida, terminaba rápidamente los robustos suelos, que participan en realidad de la solidez del globo terráqueo.

En la Colección de Don Adriano E. Rossi (²), entre varios bocetos de batallas, de pequeñas dimensiones, hay un cuadro de caballete de algo más de medio metro, que es uno de sus combates de caballería más felices. Y hace años he visto, en casa del pintor Rodolfo Alcorta, la más importante de sus batallas. Era un lienzo de más de un metro y medio de ancho por uno de alto, tratado con toda la fuga y la maestría que son clásicas en el género.

A fuer de decorador, Manzoni se complace en el desnudo, que sabe tratar hábilmente. En la Colección Adriano E. Rossi (³), hay un pequeño *Mercado de esclavas*, un *Saqueo y rapto en un Convento*, y una *Susana en el baño*, llenos de luz y de color.

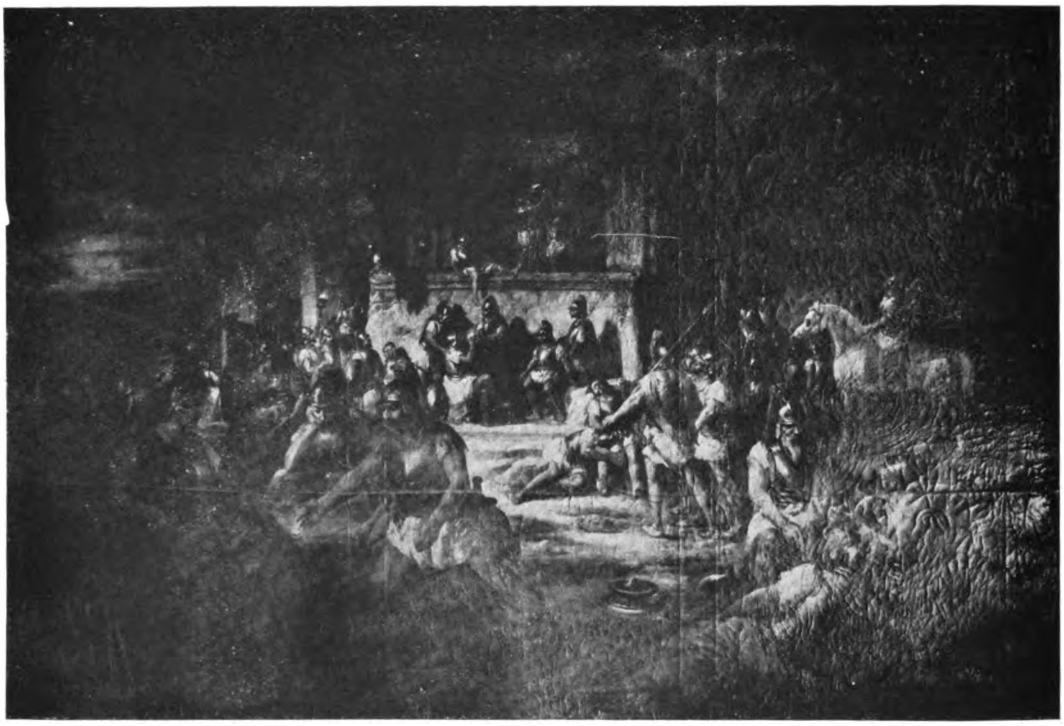
(¹) La humana debilidad de Manzoni era la gula, y alguno de sus admiradores la explotaba llevándole suculentas vituallas, que el artista se apresuraba a trasladar al lienzo, antes de guisarlas personalmente, pues se preciaba, como Rossini, de ser eximio cocinero.

(²) De la que hablaremos más adelante, a propósito del Museo N. de Bellas Artes, donde se encuentra.

(³) Museo N. de Bellas Artes.

Su obra más considerable en Buenos Aires: *El Calvario,* o mejor dicho, *Víspera de crucifixión* (¹) es un lienzo de tres metros por dos; vasta composición, que cuenta no menos de treinta figuras en donde el drama del Calvario ha sido interpretado en forma naturalista, de todo punto nueva. La escena es nocturna, vivamente iluminada en parte, por una hoguera, tras del grupo de soldados sentados a la derecha, que juegan a los dados la túnica de Jesús, y por un lóbrego naciente de luna, que se abre paso penosamente entre nubarrones oscuros; en el centro del cuadro, se alza, evocación rembranesca, una robusta construcción en ruinas, cuyo elevado basamento a modo de terraza soporta una logia en tinieblas, semejante a un palco escénico,

IGNAZIO MANZONI



Víspera de crucifixión.

(¹) Pertenece a Don Santiago Canale, a quien debemos el poder publicar la presente fotografía, obtenida gentilmente para nosotros, en deficientes condiciones de luz, por Don Antonio Pessina. Este lienzo y la *Tentación de San Antonio* que vimos en París son las obras capitales que conocemos del artista.

ocupada por dos soldados; el que está de pie, bebe, escanciando el vino desde lo alto, con gesto de arriero y actitud de bailarina, y el otro caído, recostado en el muro, ya vencido por la borrachera; al pie del estrado, otro grupo de milites, todos con casco y coraza, bebe y conversa. En el mismo centro del cuadro, en pleno foco luminoso, Jesús duerme sentado, postrado de fatiga, por haber llegado hasta allí cargando la cruz, y detalle realista del todo imprevisto, el soldado encargado de su inmediata custodia, cede también al sueño, y duerme profundamente sobre el regazo de Cristo. Una pareja de lanceros cruza por delante del novísimo grupo, y más lejos, a la izquierda, el centurión a caballo vigila la soldadesca, dominando el campamento de bebedores, jugadores y borrachos.

A primera vista parecería la glosa libre de un ignorado cuadro de Rembrandt, pero quienes estén familiarizados con el estilo de Manzoni pronto reconocen el tipo inconfundible de sus viejos milites, encanecidos bajo el arnés.

Es un hermoso cuadro, sabiamente compuesto y briosamente pintado; los diversos y variados grupos que lo constituyen no podrían estar distribuídos con mayor naturalidad y animación. Qué lejos estamos del juicioso y retórico *San Lucio, Mártir,* de 1845, donde el santo, por demás robusto y floreciente, reparte trozos de queso a un grupo de menesterosos, en la puerta de la tienda patrimonial, mientras un obrero semi desnudo, sentado en el suelo, en primer término, atiende a su merienda, al margen de la escena; en el fondo, una pastora arrea cabras y ovejas. Un rincón, que creyó vacío, a la derecha, ha sido colmado retóricamente con una tina de leche. En esta obra del principio de su carrera, Manzoni ha preferido representar a San Lucio, Mártir, cuando se despoja de sus bienes y los reparte entre los pobres; es probable, que más adelante, en su segunda manera, hubiera elegido la faz trágica, cuando el santo fué torturado bajo Galerio Máximo Daia. Pero esta curiosa selección del artista en la vida de un mártir, al representarle para el altar repartiendo quesos, lo mismo que el episodio del soldado borracho, dormido como un tronco en el regazo de Jesús, horas antes de la crucifixión, dan razón al Prof. Comanducci, cuando dice (1):

---

(1) En la ya citada carta del autor de *Los pintores italianos del Ochocientos* (Diccionario crítico y documentario), actualmente en prensa.

A. M. Comanducci, I pittori italiani dell'Ottocento, Milán, 1934

> «Estaba dotado de una vena cómica y de una fecundidad inagotables... He visto de él en estos días un cuadrito que representa costumbres milanesas de principios del ochocientos, donde hay una calle con varios individuos y entre éstos, en primer término, un lustrabotas, que ofrece sus servicios a un mutilado de una pierna (con muletas) descalzo del único pie.»

Efectivamente, confirman la aguda observación, y servirá para completar la fisonomía del artista, si traemos a cuento la intención satírica contenida en dos cuadros de caballete de la Colección Adriano E. Rossi, titulados *Gula* y *Abstinencia.* Vemos en el primero un rollizo prelado, rodeado de servidores, sentado solo a la mesa, cubierta de opíparas vituallas, tendida bajo la fronda de su villa romana. Es Sileno, jovial y bermejo como una puesta de sol, o el obeso Heliogábalo, sin la corona de flores de los festines, pero bajo la púrpura, ahora cardenalicia, frente a un pollo dorado y humeante, modernizado por la vecindad de un frágil y rotundo frasco de Chianti, amorosamente envuelto en su abrigado cinturón de palma.

En el otro lienzo, destinado a hacerle juego para completar la intención humorista, una familia noble y arruinada por el diezmo eclesiástico, en descuidado parque de ruinoso castillo, se reune también en torno a una pequeña y frugalísima mesa, cuyo centro ocupa un solo huevo pasado por agua erguido en la huevera; el viejo de blanca barba y los hijos adultos, mojan por turno su rebanadita de pan en aquel huevo, mientras un fraile mendicante próximo a sucumbir bajo el peso de las más henchidas alforjas, colmadas de provisiones, se acerca a pedirles su contribución en especies.

Tal era Ignazio Manzoni, hombre de su siglo, jovial y satírico, liberal y bondadoso; trabajador incansable, sensual y goloso. De seguro Venerable de alguna sonora y cándida logia, a la moda de entonces, ocupa el mismo rango entre los más simpáticos precursores de la pintura argentina, con su noble porte y su corte de barba, estilo Francisco José, con quien peleó bravamente en las calles de Milán, en las jornadas del 48.

1855

Juan L. Camaña

Nacido con el siglo pasado fué uno de los primeros aficionados argentinos. Verdadero ejemplar de auto didacta ora dibujante, pintor y litógrafo, profesor de dibujo de Manuelita Rozas y Ezcurra; tendero en la esquina de Potosí y Chacabuco, y más adelante jefe de taquígrafos de la Cámara de Diputados.

En el Museo Histórico Nacional hay una miniatura suya del General Don Lucio Mansilla, anciano; y en el Album de su discípula Manuelita, algunos ingenuos croquis al lápiz. El mejor de los cuales, *La casa paterna,* de los Ortiz de Rozas, progenitores del tirano, es un documento interesante y verídico de lo que era la ciudad colonial, con sus esquinas de doble puerta, divididas por un robusto puntal en forma de rústica columna pintada de verde—después de la tiranía—, que aun hemos alcanzado en los almacenes de artículos criollos en el barrio de Monserrat; casas de un solo piso, techadas de tejas españolas, por excepción de dos, el bajo y el alto entonces de azotea, y la ringlera de postes de ñandubay con un viejo cañón de fierro, clavado verticalmente en la esquina, para salvaguardar la existencia amenazada por el incipiente tráfico, de los escasos peatones que transitan por las estrechas veredas. Este dibujo correcto, meticulosamente exacto en todo cuanto es fijo, tiene ingenuas desproporciones en lo que resulta pasajero, como el cochecito que se aleja, y el caballo diminuto que va por la calle. Tampoco falta en la proa del almacén el detalle pintoresco del farol de aceite (¹), que llegada la noche alargaba desmesuradamente las sombras vacilantes de los atemorizados vecinos.

Después de un prolongado eclipse, en el que Don Juan Camaña, que había asistido como pacífico espectador, en los salones de Palermo, al apogeo de la tiranía y a su estruendoso derrumbe en los campos de Caseros, cuando algunos jóvenes iniciaron en 1875 la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, hizo ya anciano su última aparición entre nosotros, para ayudarnos eficazmente en nuestra inexperiencia. El y Don Miguel Cuyar, financista jubilado, viejos testimonios de tantos años de indiferencia en materia de cultura artística, que aguardaban pacientemente a que sonara la hora propicia, nos trajeron, con su vivo interés hacia la obra proyectada y con su noble concurso, el apoyo del pasado y el prestigio social de que gozaban.

De manera, que si Don Juan Camaña, víctima él mismo de aciagos tiempos, no pudo hacerse un nombre entre los precursores del arte argentino, tres años antes de morir, casi octogenario, supo vincularlo estrechamente en forma altruista, a una tentativa coronada por el

---

(¹) Finamente poetizado en nuestros días por Pío Collivadino, en sus sentidos crepúsculos del arrabal porteño.

éxito, que echó las bases de la futura Academia Nacional de Bellas Artes, y durante veintinueve años aseguró la enseñanza artística en Buenos Aires, hasta que pudo ser oficializada (1). Camaña falleció en 1878.

1857

Baldassare Verazzi

Este decorador italiano parece haber venido a Buenos Aires en 1857, contratado para ejecutar el plafón del antiguo Teatro Colón, construido por el Ing. Ch. H. Pellegrini.

Era un pintor académico, que pintaba aún los retratos y cuadros de caballete, con recetas de color preparadas convencionalmente de antemano, según procedimientos propios de la decoración en grande escala, que daban a sus cuadros, como en general a la pintura de los artistas que permanecieron al margen del movimiento de renovación de la escuela impresionista, ese aspecto mecánico de banal oleografía, que las distingue.

Además del plafón mencionado, que fué una obra de decoración corriente, Verazzi hizo algunos episodios de la batalla de Pavón, en los que se notaba corrección de dibujo, pobre colorido y mucho amaneramiento. Pintó asuntos religiosos y algunos retratos.

De Buenos Aires pasó a establecerse en Montevideo, en 1861, en donde decoró una iglesia, y trazó al pie de su obra una pintoresca leyenda, vengadora de los padecimientos que le hizo sufrir la incomprensión argentina, cuyas consecuencias habríanle sido funestas, según la propia expresión del artista. Lo que no le impide, según el biógrafo (2) de quien tomamos estos datos, quien ya le había dado por muerto en Montevideo en 1870, pintar en Milán, dos años después, otras obras (1872), a las que se refiere *The Connoisseur*, en 1920: *El taller de Leonardo de Vinci* y *Presentación de Rafael Sanzio al Papa*

---

(1) La Academia libre, creada en 1876 por aquella Sociedad Estímulo de Bellas Artes, fué nacionalizada en 1905 por el Gobierno del Presidente Quintana y su Ministro de I. P. el Doctor J. V. González, como se verá más adelante.

(2) Don José M. Lozano Moujan: *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura.*— Buenos Aires, 1922.

Julio II, que deben ser los cartones que le sirvieron para decorar a fresco una logia en la Academia Brera.

Su influencia fué nula entre nosotros y sólo le mencionamos como artista de pasaje.

1858-1870

Jean Léon Pallière

Este pintor francés, nacido en Rio de Janeiro el 1.° de Enero de 1823, de padre francés, también pintor (¹), fué llevado a Europa a la edad de siete años y estudió en París con Picot y Lenepveu.

Contaba treinta y cinco cuando vino a Buenos Aires, en donde pasó doce dedicado a la pintura y litografía de costumbres. Entonces no era aún el artista que llegó a ser durante su laboriosa permanencia, en la que abordó con distinta suerte tantas y tan diversas composiciones; vale decir que se formó entre nosotros.

Ninguno de los precursores venidos de fuera supo vincularse más íntimamente que Pallière al alma de nuestro pueblo, cuyas pintorescas costumbres ha interpretado como nadie; y ninguno ha tenido más larga y durable influencia en el ambiente porteño.

Misia Mariquita Sánchez de Mendeville, fundadora de la primera Escuela Normal, en el Colegio de Huérfanos, le llamó para dirigir la clase de dibujo.

Pallière habia recibido de la naturaleza el don bastante escaso de la composición y amaba utilizarlo. Generalmente los críticos se imaginan que cuentan novedades a los autores, hablándoles de sí mismos y de sus obras, y suelen llevar la ingenuidad hasta señalarles rumbo, de acuerdo con sus facultades; sin embargo, diariamente vemos que cada cual sabe poner de relieve aquella de que está mejor dotado, la cuida, la ejercita y la desarrolla. Pallière sabia, pues, que componía bien y se dedicó especialmente a la composición.

Pintó entre nosotros numerosos cuadros de costumbres nacionales; los mismos probablemente que ha repetido en litografía, en número de cincuenta y dos, formando el *Album Pallière: Escenas americanas;*

(¹) Los Pallière eran familia de artistas: su abuelo fué grabador en Burdeos; su padre, Julien, pintor de Cámara del emperador Dom Pedro, y su tío Léon, Premio de Roma; una calle de Burdeos lleva su nombre.

Reducción de cuadros, acuarelas y *bosquejos*, editado por Pelvilain. Uno de aquellos cuadros de caballete, que tuvimos ocasión de ver en Buenos Aires: *Coloquio amoroso*, en una tranquera, inspirado en décimas de Ricardo Gutiérrez, era francamente malo como ejecución; la composición, intencionada y verídica, desmaya bajo la pesadez de factura; cabe suponerlo una de sus primeras obras, pues el Doctor Pedro Palacios poseía otro, también pintado al óleo: *La joven madre*, tan superior a éste, que revela un enorme progreso. Con todo, tengo para mí que sus acuarelas en primer lugar, y algunas de sus litografías, son lo mejor de su obra. *El Album* ya mencionado (¹) abarca todos los cuadros criollos que se reputan característicos.

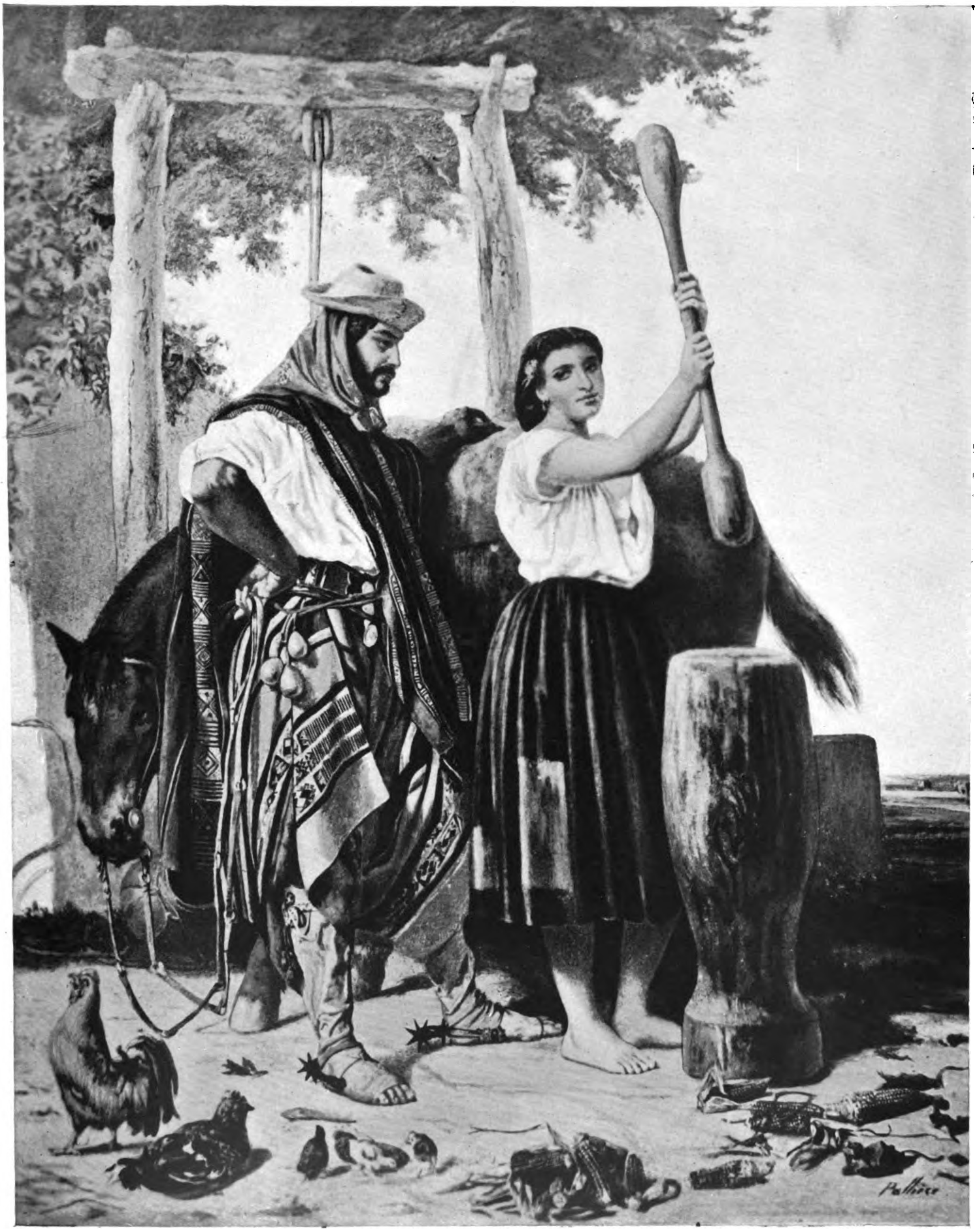
Esta publicación, que se ha vuelto bastante rara en Argentina, es sin duda la más importante que aquí se haya hecho en materia de costumbres, y nos servirá para estudiar el autor en la plena posesión de sus recursos.

La obra es bastante desigual. En sus páginas, el talento, unido al sentimiento, codean la simpleza y el ridículo, del que no están exentas ciertas improvisaciones hechas de manera; pero siempre que el artista tiene ocasión de observar gestos, expresiones, tipos y accesorios, los dibuja con precisión y amorosamente.

La pisadora de maíz es tal vez su obra capital. La escena tiene lugar en un Puesto de estancia, junto al pozo; la linda paisana, de ojos adormilados, brazos y pies desnudos, y falda remendada, está afanada en triturar el maíz en el rústico mortero, cavado en un tronco de árbol, cuando el hermoso gaucho que la corteja se apea del caballo y entabla con ella el eterno diálogo. Su rostro viril, de belleza moruna, está encuadrado de barba renegrida y cuidada; un holgado pañuelo, sujeto por el requintado chambergo, y anudado al cuello, hace valer el perfil correcto, el ojo rasgado, la mirada honda y embelesada. Viste colorido poncho y chiripá listado, calza bota de potro, espuela nazarena y lleva boleadoras colgadas a la cintura; la mano izquierda se apoya en el recado; el brazo derecho, en jarras, sostiene la rienda de cuero crudo y virolas de plata. Tras de su cuerpo fornido y bien plantado, asoma la agachada y típica cabeza del caballo criollo. Diseminados en el suelo una gallina echada, junto a sus pollitos; el gallo canta; mazlos y mazorcas entreverados. Sobre la horqueta del pozo,

---

(¹) Desconocido en el Cabinet d'Estampes de París, malgrado su riqueza excepcional en grabados y litografías, ignorándose allí hasta el nombre del artista.



La pisadora de maíz.

la ramazón de un viejo tala, a la distancia la dilatada planicie, con manchas de ganado vacuno. La muchacha, atenta al tierno requiebro, baja pausadamente el pesado pilón, para no interrumpir el amoroso reclamo (¹).

No hay un solo detalle que no haya sido estudiado con amor; el artista ha puesto su alma entera en este cuadro, en el que ha captado las añoranzas que palpitan en las cuerdas de la guitarra campera, y se exhalan en plañideros tristes.

Si *la Pisadora de maíz* es el idilio campestre, anterior a la posesión, este segundo acierto de Pallière debería llamarse *el Nido en la pampa*. La unión del grupo, formado de dos figuras, el gaucho y «la china», está tan armoniosamente ligado, que resulta de unidad escultórica. En la tarima grosera, clavada en el suelo sobre troncos rústicos, como el primitivo lecho de Ulises, forrada en un cuero tenso como piel de tambor, un paisano joven está tendido de espaldas, con poncho y descalzo; su expresión es hondamente voluptuosa, entornados los ojos y la pupila casi escondida, contempla extasiado a su joven compañera. Lejos de desmerecer el grupo, ella lo complementa; sentada contra su amante que le tiene asida una mano, la chinita, de perfil, inclina graciosamente la cabeza entre sonriente y ruborosa de la pasión que inspira.

La composición de esta escena aparece irreprochable en todo sentido; la verdad de los tipos, de las actitudes y los accesorios, no puede ser más completa. Pallière no ha incurrido en la banalidad de hacer otro gaucho hermoso; se ha contentado con hacerlo joven y característico; ella tampoco es linda, tiene exactamente la gracia efímera de una flor pampeana. El paisano está tan bien observado, que se pueden contar las gotas de sangre negra que lleva de raza; la planta tenue y arqueada del bigote renegrido, sobre la sonrisa de sus labios gruesos, acusa el africano aunque remoto origen. Las manos y los pies están prolija y pulcramente estudiados. Los accesorios, entre los cuales el apero de montar, la vasija de grasa sobre una horqueta, las plumas de avestruz que cuelgan del techo, y la infaltable promiscuidad con las gallinas, son tan exactos, que alcanzan la extrema fidelidad del documento.

En su tercer acierto Pallière nos muestra: *La familia*. La composición se inscribe en un tondo. Sobre una antigua cuja, que ahora es

---

(¹) El documento que publicamos es la reproducción fotográfica de la acuarela original de Pallière, cuyo paradero se ignora. *Salón* de 1868.

rústico mueble, vista en escorzo por la cabecera, la criolla está recostada dando la espalda, en un movimiento feliz, que hace ondular la curva de la cadera y acusa el ángulo del brazo sostén de la cabeza; el paisano, sentado a los pies, conversa. La gracia tranquila de este interior, habitado por el amor, se acentúa en forma inesperada con la presencia aérea de una cuna: un cuerito tendido horizontalmente desde cuatro postes, pilares del techo, sustenta al niño dormido; la presión del cuerpo es tan leve sobre la hamaca, que ni siquiera altera su recta, semejante al trayecto alado de una flecha. Esta obra es también un cuadro completo, íntimamente sentido. Estos tres aciertos de expresión y de composición bastan y sobran para establecer que el don de emoción y de transmisión es suyo. El alma del artista vibra al unisono de la evocación que suscita.

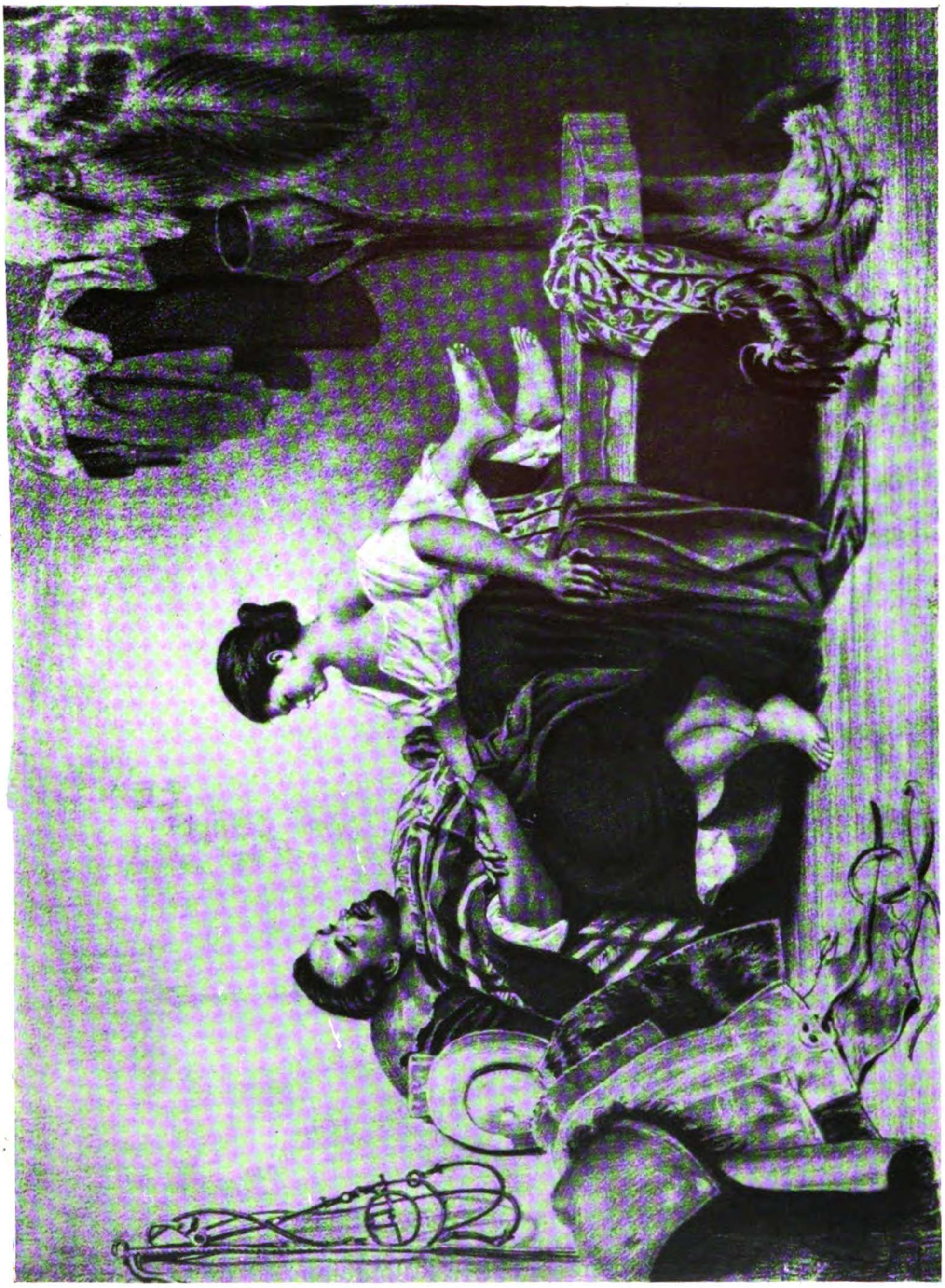
La porteña en el templo—el mismo tema tratado diversamente por Monvoisin—, no deja nada que desear en cuanto a composición, pero hay un detalle flojo, y qué detalle! tan luego el rostro de la porteña. Arrodillada blandamente sobre el tapiz de oración, su amplia falda de moaré ondula abullonada; una mantilla negra cubre en parte sus rizos y cae hasta la cintura. La misa toca a su término, la porteña distraída, examina la concurrencia y su mano juega con el abanico, que acaba de cerrarse con alado chasquido. Tras suyo, a distancia respetuosa, la pardita que la acompaña, lujosamente ataviada, se ufana todavía en su aprendida y airosa actitud de plegaria; dos mujeres del pueblo, con rebozo, buscan la salida, mientras más allá, otra joven señora arrodillada en los mil volados de su vestido, sigue curiosa, por encima del abanico abierto, el desbande que se inicia.

El corral. Esta hermosa litografía, que pertenece a la serie de los trabajos camperos, es otra página definitiva que aun no ha sido igualada. En el viejo corral de palo a pique, remolinean los potros que van a ser montados por primera vez, es decir domados a rigor de rebenque. Dos gauchos a pie, enlazan los animales en movimiento, mientras los domadores aguardan a la entrada del corral, el momento de iniciar la laboriosa doma. Como de costumbre, en la obra de Pallière, la composición es perfecta y ha pasado a la categoría de clásica.

La pulpería. Otro tanto habría que decir de esta escena de interior, litografiada por el verídico artista. Mientras los gauchos concurrentes beben y escuchan junto al mostrador, el gallego pulpero (¹) lee en voz

---

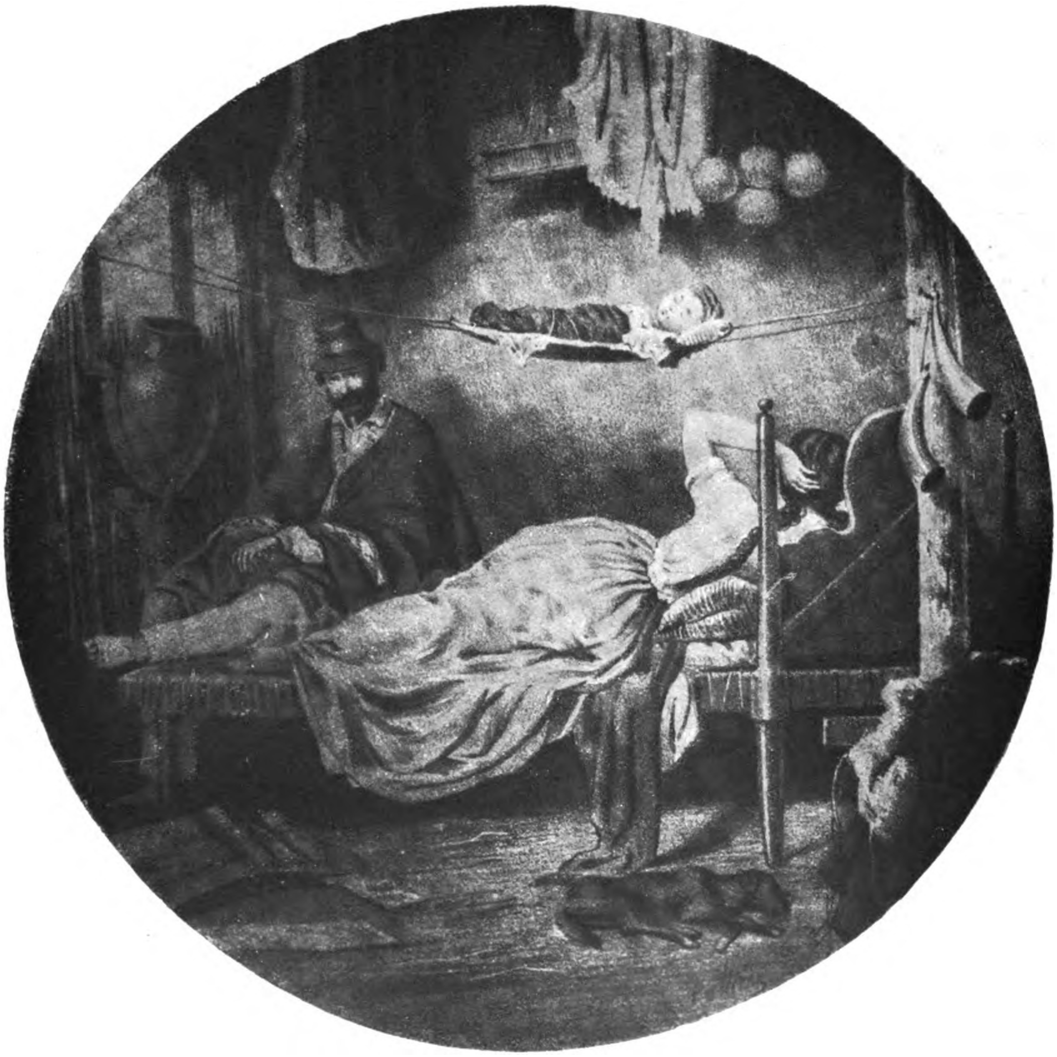
(¹) Los laboriosos hijos de Galicia han sido los *pioneers* del comercio en la campaña argentina



El nido en la pampa.

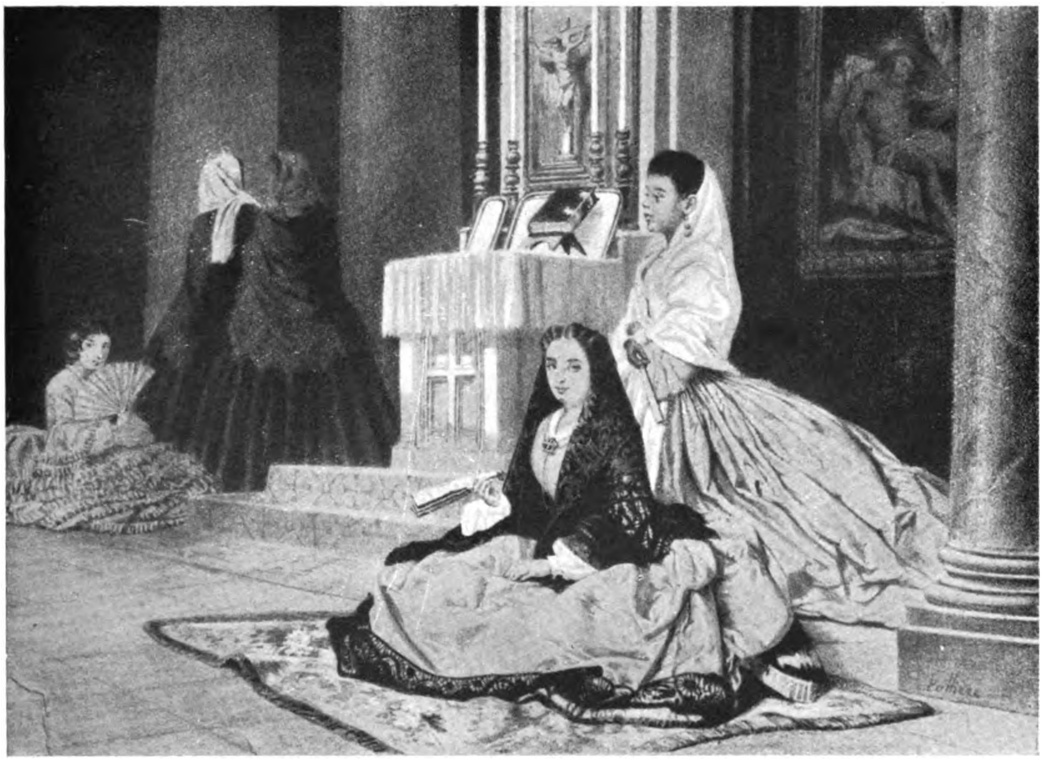
alta las noticias de *La Tribuna,* acreditado diario de la época. Un paisano, sentado sobre el mostrador, con el pie sobre un tercio de yerba, escucha cabizbajo y sonriente. Otros seis, en diversas actitudes, llenos de naturalidad, prestan atención a la lectura. Un chico, con una

J. L. Pallière



La familia.

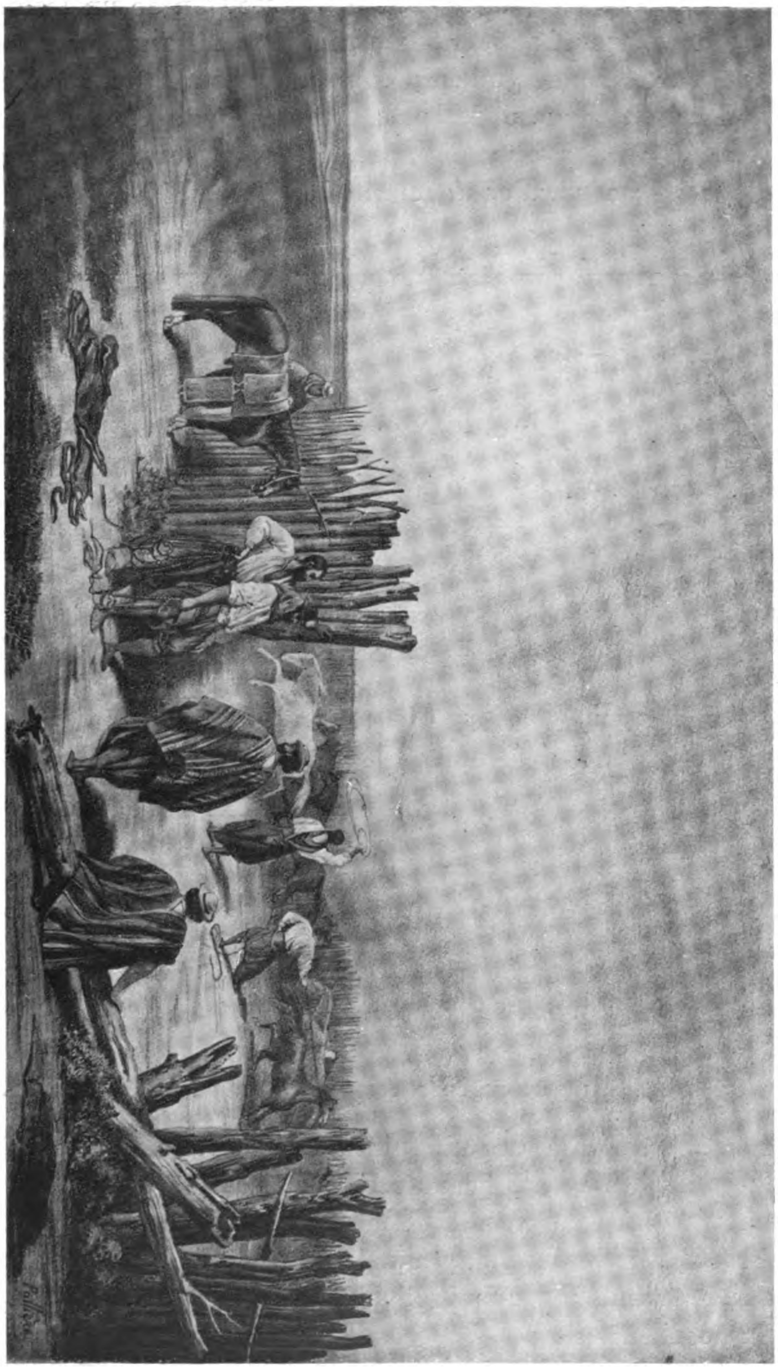
botella bajo el brazo, viene de un puesto lejano en busca de caña, arrastrando la ramita de biznaga que le sirve de látigo para alentar al petiso. Como fondo, los casilleros de la pulpería, con los variados artículos de comercio, a la vista, inventariados para siempre por el ojo registrador de Pallière, que nada le cede a la precisión de un instántaneo moderno: las velas de baño, el tabaco, latas de sardinas, porrones de ginebra, un bacalao, una guitarra entre dos ristras de cebollas, escobas, Hesperidina, un queso del país, un frasco de Chianti, tres botellas de vino, dos vasijas, algunos cepillos, bajo el polvo y las telarañas ya de tiempo incorporados al humilde surtido.



La porteña en el templo

No te vayas..., litografia de una pintura, inspirada en Ricardo Gutiérrez, a la que antes hemos hecho referencia, es una imploración del gaucho enamorado a su chinita; ella se dispone a dejarlo para penetrar en el rancho de la familia, y aquel ruego la mantiene indecisa junto a la puerta en una ingenua vacilación, reveladora del hechizo de que se halla poseida.

Una canoa, en el Paraná, es un paisaje crepuscular, de un encanto penetrante. La familia aguarda en la canoa cargada de legumbres, la preparación del asado, cuya presencia anuncia en la orilla una columna



JEAN LÉON PALLIÈRE.—*El corral.*

de humo que sube entre los árboles; la china contemplativa, sentada en la popa, destacando su silueta ensombrecida sobre el agua inmóvil, tiene una actitud tan sentida, que resume la calma vespertina de las cosas en la tierra y en el cielo.

El ejército del General Flores es un acopio de caricaturas, una colección de tipos burlescos, extravagantes, grotescos y truculentos de aventureros, cuya agrupación en forma de ejército de los milagros, parece a todas luces satírica. Pallière estuvo también en Entre Ríos y vió de cerca las tropas de Urquiza; todavía alcanzó allí, seis años después de la caída de Rozas, los mismos lanceros vestidos de colorado, con idénticas divisas: *San José, Estancia del B. G. Urquiza* (litografía), y una variante al óleo (1), con más soldados y sin la residencia del Gobernador.

Se ha vuelto tan escasa entre nosotros, la copiosa producción artística de Pallière, que el Museo N. de Bellas Artes no posee mas que dos apuntes al acuarela: un excelente estudio: *Carretas desuncidas para hacer noche* y *Peoncito, ofreciendo una perdiz muerta* (2), junto a un ombú.

En 1870 se aleja definitivamente de Buenos Aires, y retorna a Francia invadida, para endosar el uniforme de guardia nacional, pues cuenta cuarenta y siete años de edad.

Dos años antes ha expuesto en el *Salón*, de París, *La Cuna* (o la Familia en la pampa), y *La Pisadora de maiz.* Terminada la guerra, sigue exponiendo durante diez y ocho años, pero en esta segunda faz de su producción, abandona los temas americanos como si temiera que las escenas exóticas carecieran de interés para el público de su país, y se dedica de lleno al cuadro anecdótico, a la reconstrucción histórica. Sin embargo, su verdadera vocación fueron las escenas de costumbres, interpretadas y sentidas por un idealista. Le faltó constancia para imponerse con ellas.

Si se compara su laboriosa reconstrucción de la vida parisiense en el siglo XVII, en su cuadro *Manifestación armada del clero católico de París contra Enrique IV,* donde pulula un enjambre de personajes (3), desde la calle hasta los balcones y bohardillas; o el *Cortejo en el siglo* XV, yendo a ver un ahorcado, o la *Visita al reverendo Padre,* o bien *Confesión; la Pila de agua bendita* o *el Hermano limosnero,* salta a la vista la inferioridad de su obra europea, desde su regreso a Francia en 1870, hasta 1887, que es el año en que se extingue, malgrado el sacudimiento patriótico de la guerra, que le induce a pintar su cuadro histórico *Bazeilles* (¹), que recuerda a Lhermitte. Este lienzo es una obra discreta, que contiene una hermosa figura central, el heroico cura de Bazeilles, capitaneando a sus feligreses en la defensa militar del pueblo. Es, ciertamente, su obra europea más importante, pero no tiene la fluidez de inspiración de las citadas páginas americanas.

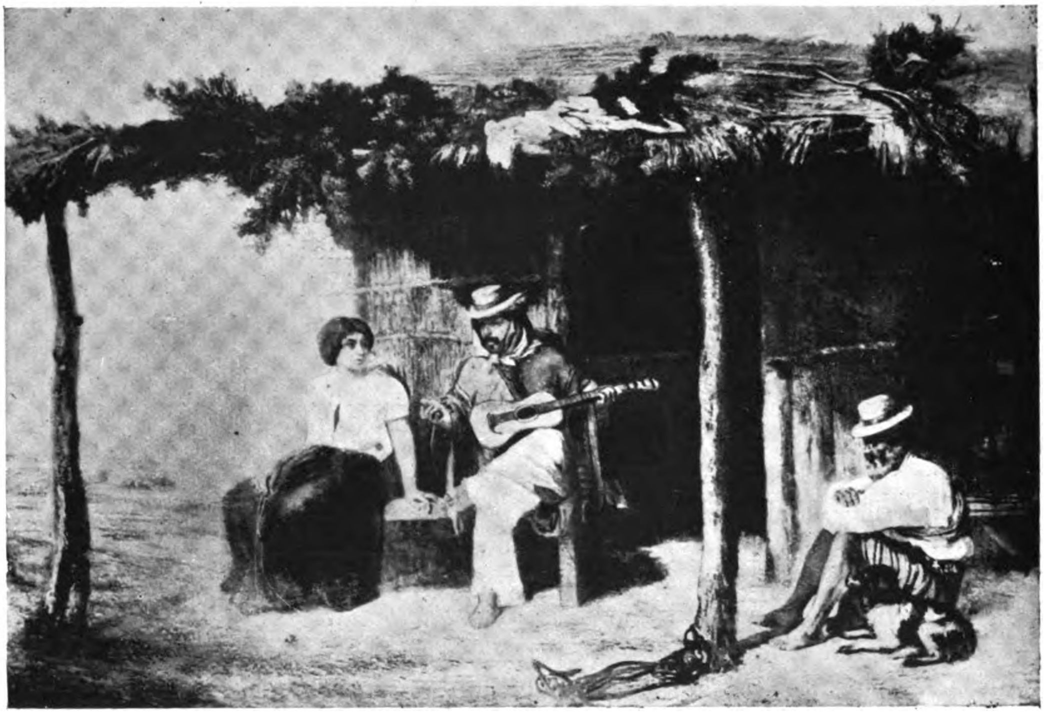
---

(1) Interesante boceto, en poder del Doctor Miguel Rodríguez Orey.

(2) El Album de litografías casi ha desaparecido. La Biblioteca Nacional de Buenos Aires lo sustituye con uno de reproducciones fotográficas. Hemos debido recurrir a la Colección de Don Alejo González Garaño para esta nueva consulta de las litografías originales. Pero deseosos de completar la biografía de Jean Léon Pallière, comenzada por nosotros en 1883, en *El Diario,* continuada en 1896 en la revista *La Biblioteca,* ampliada en 1910 en el in folio del Centenario, publicado por *La Nación,* sin que en tan largo espacio de tiempo nadie allegara nuevos elementos para darle fin, supimos que el pueblo de Lorris (Loiret) había sido su última residencia, y efectivamente el señor Renaud, Alcalde de Lorris, nos dió gentilmente la fecha exacta de su fallecimiento, y nos puso al habla con dos de las sobrinas del artista: Mad. Marguerite Naudin y Mad. Moreau, cuyo precioso concurso nos ha permitido examinar las numerosas reproducciones fotograficas de sus obras, conservadas por Pallière, asi como conocer cuáles fueron los últimos años de su existencia en Francia.

(3) Donado por la viuda del artista al Hôtel de Ville de Lorris.

JEAN LÉON PALLIÈRE



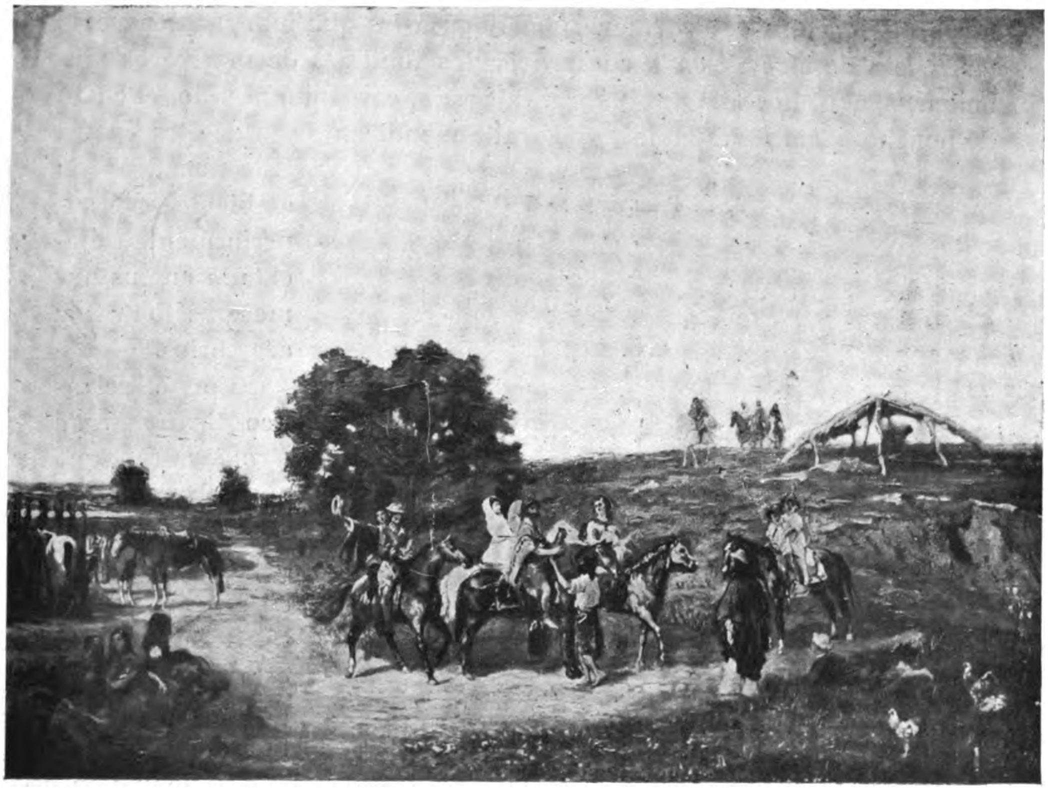
Bajo el alero

Bajo el alero, que publicamos aquí, es una de sus mejores producciones, por la verdad de los tipos, la naturalidad de las actitudes y la bondad de la ejecución. Sentados en el rústico banco, bajo el alero del rancho pobre, un paisano se interrumpe de tocar la guitarra para hablar con la joven campesina que está a su lado; el padre, acurrucado pasivamente en el suelo, con los brazos cruzados, descansa junto al

---

(¹) Museo de Bordeaux.

perro. Sobre la totora carcomida que los cobija, una pintoresca vegetación pone la colorida gracia de sus festones (¹).



Paisanos acudiendo a una riña de gallos (²).

Varios caballos atados al palenque, indican que se está juntando público; los que llegaron antes, conversan sentados a la sombra; otros cuatro caballos conduciendo en ancas hasta seis jinetes, entre hombres y mujeres, llegan por la derecha trayendo su gallo favorito, y son recibidos por el gallero que se adelanta a pie, rodeado de futuros combatientes diseminados en el suelo. Dos chicos se acercan en ancas de un petiso. Por el fondo viene, cruzando la loma, otro grupo de cuatro jinetes, cerca de un humilde cobertizo, probablemente el reñidero. Hacia el centro del cuadro un ombú y otros dos árboles lejanos. El cuadro es excelente, en su naturalidad perfecta. La bondad de la técnica

---

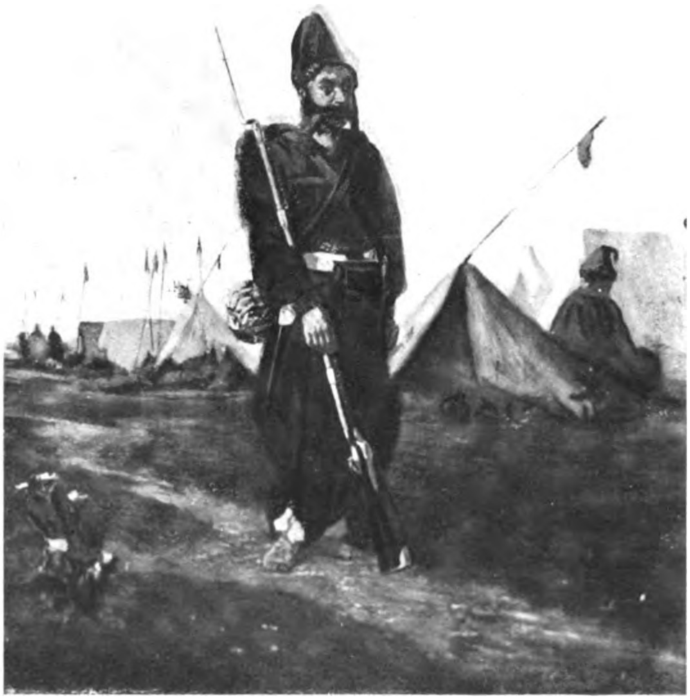
(¹) Se ignora el paradero de la obra original.

(²) Propiedad de Mad. Naudin. Creemos que este cuadro es del todo desconocido y hasta ahora inédito.

en la pintura al óleo, indica que es obra de la madurez del artista.

Otra de las acuarelas, tal vez inédita, aunque expuesta en el *Salón*, en vida de Pallière, es: *Arrieros comiendo* (Playa de Valparaíso) (1), escena de costumbres portuarias, análoga a las que aun pueden verse en la isla de Maciel, en los improvisados fondines de marineros. Sin embargo, aquí la chola de sombrero de paja, cargando al niño, el cholo de poncho, visto de espaldas, y el fraile mendicante son de otra época. Este cuadro de ambiente, está superiormente ejecutado en sus numerosas figuras y accesorios.

J. L. PALLIÈRE



Centinela de Urquiza

Con el selvático *Centinela de Urquiza* (2), que no difiere de un mameluco de Bonaparte, apostado en un campamento, terminaremos esta enumeración de la obra argentina de Pallière.

Hubo un tiempo en que nuestros billetes de banco no tenían caprichosas leyendas góticas, de un estilo de letra anterior en cinco siglos al descubrimiento de América, pero mostraban una simpática fisonomía nacionalista, gracias al talento de Jean Léon Pallière, cuando el papel moneda adoptaba para sus viñetas *la Pisadora de Maíz, el Corral,* o *Tropa de carretas en la*

---

(1) Propiedad de Mad. Moreau.
(2) Pertenece a Mad. Naudin.

pampa. No investiguemos si al distinguido artista, ya retirado entre los suyos, le fueron encomendados regularmente los cartones previos a la confección de los billetes, o si algún empresario, en aquellos tiempos de licencia literaria y artística, halló más cómodo anexarse su obra. Es probable que el noble artista ignorara que su fantasía creadora enriquecía emisiones bancarias americanas con un soplo de arte y de argentinismo, a menos que hubiera divisado en la vidriera del cambista algún fastuoso billete de quinientos pesos y reconocido con asombro su colaboración espiritual forzosa.

Pallière, un año antes de morir, escribía a un amigo de Buenos Aires, apenado por las informaciones tendenciosas y pesimistas que acababa de leer en un diario de París respecto de la Argentina, a la que llama «su segunda patria»:

> «Usted, que sabe cuánto amo yo a ese país, que también considero como el mío propio, no extrañará cuánta pena me causan tales publicaciones.» (¹)

Cuántos de estos amigos y benefactores docentes, demasiado tiempo olvidados, ha tenido nuestro pueblo en formación! Habría llegado la hora de que nuestros artistas, penetrados del alto valor del ejemplo, que nos han dado tan desinteresadamente aquellos precursores extranjeros o nacionales, pero todos argentinos de emoción y de espíritu, como el Padre Castañeda, Jean Ph. Goulu, Fernando García del Molino, Charles H. Pellegrini, Adolphe d'Has-

J. L. PALLIÈRE, EN BUENOS AIRES

(¹) Carta ilustrada con un croquis, representando al artista de pie, paleta en mano, publicada en *El Diario* de 14 de Octubre de 1886.

trel, Gaetano Descalzi, Carlos Morel, Raymond Monvoisin, Prilidiano P. Pueyrredón, Jean Léon Pallière, Ernest Charton, Ignazio Manzoni y Enrique Sheridan, constituyeran un Comité de homenaje y de reparación, para colocar sus medallones y sus bustos en la Galería de precursores del nuevo edificio del Museo.

El retrato de Jean Léon Pallière, que publicamos aquí, representa al artista en su época argentina. Su hermosa cabeza, la expresión del rostro dulce y grave al mismo tiempo, corresponde al pintor poeta, que ha dado forma plástica al canto errante del payador pampeano.

En su última semblanza, que tenemos también por delante, y que le muestra a la edad de sesenta y cuatro años, conserva el porte erguido, y bajo la nieve de su tupida cabellera, esa expresión armoniosa del que ha visto la vida bajo su más noble aspecto.

Pallière, casado desde 1878 con Mad. Blanchard, pasó los últimos años de su tranquila existencia en Lorris (Loiret), donde poseía algunos bienes, y falleció el 12 de Febrero de 1887.

1858

Desmadryl

Litógrafo francés que trabajó algunos años en Buenos Aires. En el Museo Histórico Nacional existe un excelente retrato suyo, litografía del *General D. José Rondizzoni*, de uniforme, visto hasta medio cuerpo.

Ha dejado un *Album litográfico*, de celebridades argentinas y chilenas.

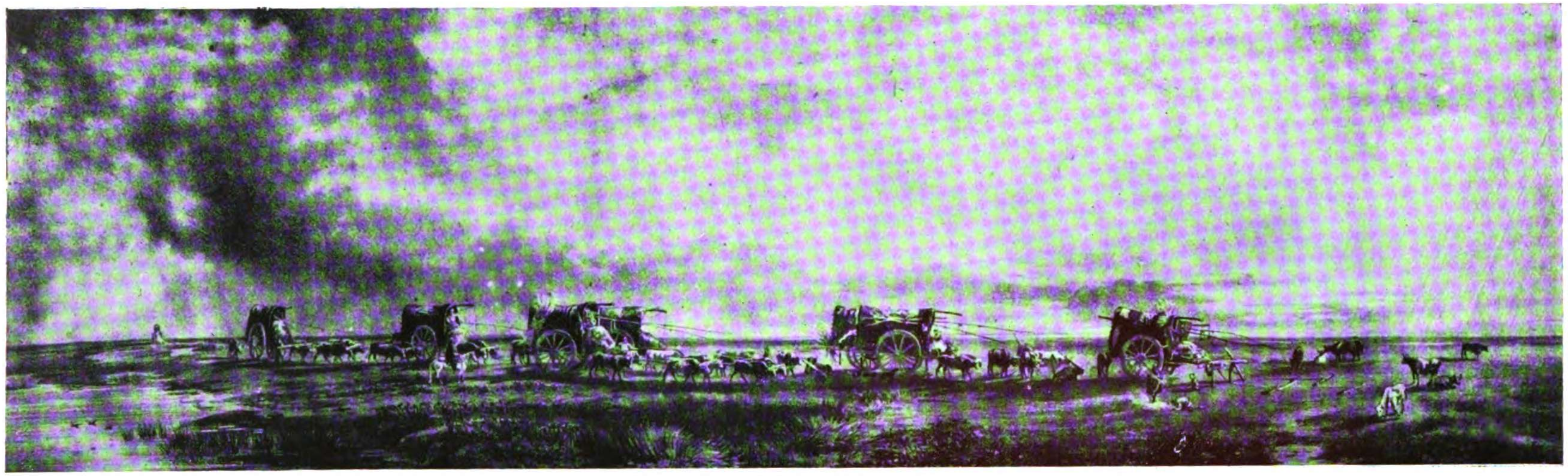
1860-1863

Enrique Sheridan

Pintor argentino, nacido en Buenos Aires en 1838 y fallecido en 1863.

Este joven paisajista, descendiente de ingleses, tuvo una vida efímera, pues murió a las veinticinco años. Puede decirse que en los

J. L. Pallière y E. Sheridan



Tropa de carretas en la pampa.

tres últimos transcurre la malograda existencia artística del cuarto precursor argentino.

Plausiblemente ha estudiado en Inglaterra, pues las obras suyas que se conocen en Buenos Aires son las de un pintor ya formado. Sheridan—que firmaba Henry, a la inglesa—, pintaba tan fácilmente al óleo como al acuarela; el General Mitre poseía una, y el Doctor Alston varias producciones que atestiguan su talento.

Considero la mejor de ellas un pequeño paisaje al óleo: *Montevideo, desde el Arroyo Seco,* un grupo de pitas en primer plano, cuya silueta variada, acentuada por el verde azulado de las carnosas pencas, se acusa vigorosamente sobre el mar luminoso; a lo lejos, Montevideo, mordiendo el cielo azul con el accidentado contorno de sus edificios. A la ejecución artística que se advierte en este cuadro, Sheridan ha sabido agregar la verdad panorámica, envolviéndola en un sentimiento de poesía indefinible.

Colaboró alguna vez con Pallière, y *Tropa de carretas en la Pampa,* que publicamos aquí, firmada por ambos, en la que sería difícil desentrañar la parte de cada uno, es una obra primorosa, insuperada, en su género definitiva.

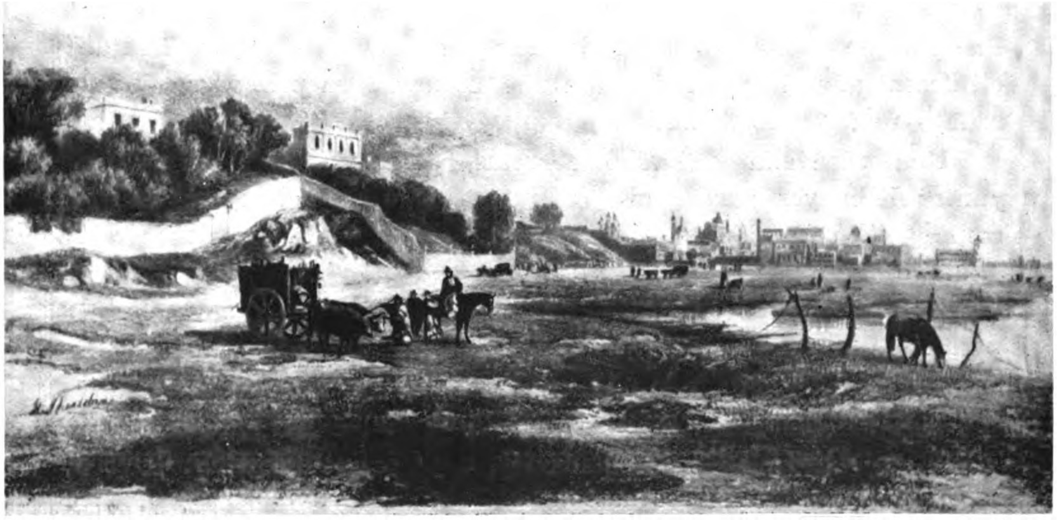
Una caravana de ocho carretas, arrastradas por numerosas yuntas de bueyes, parece navegar de conserva en el piélago pampeano, como podría hacerlo una escuadrilla en alta mar. A la derecha del dilatado escenario, un cielo de borrasca aglomera amenazantes nubes. La caravana se detiene al borde de una laguna, y la carreta que hace punta, suelta sus bueyes, mientras los tripulantes encienden fuego preparando el asado; tres patos ariscos levantan el vuelo.

Desgraciadamente, las obras más importantes del malogrado Sheridan, entre las cuales, según decían, alguna de dimensión histórica, representando costumbres nacionales, partieron rumbo a Europa. En 1898, cuando el Museo recién fundado carecía de fondos para hacer adquisiciones, le fué ofrecido en venta un bello paisaje al óleo, cuya vegetación lujuriosa hacía presumir que hubiera sido pintado en la selva misionera; rifado en la Bolsa de Comercio, pues el dueño tenía prisa de enajenarlo, y ganado por un corredor inglés, siguió viaje para Londres.

El Museo Histórico Nacional, más afortunado, ha podido representar en sus colecciones con dos hermosas litografías, a este interesante artista. Ellas nos servirán hoy, para dar al lector una muestra gráfica de su talento.

Vista de Buenos Aires, desde el Sud. Es la ciudad campestre, descrita por Mármol en *Amalia,* cuánto más pintoresca que la actual! Apenas diez años antes, bajo la tiranía, esas barrancas y la costa solitaria, donde la lobreguez de la noche solía amparar la fuga de algún unitario, que embarcaba clandestinamente para Montevideo, eran ensangrentadas por la Mazorca en acecho. En lontananza, las torres y cúpula de Santo Domingo y de San Francisco.

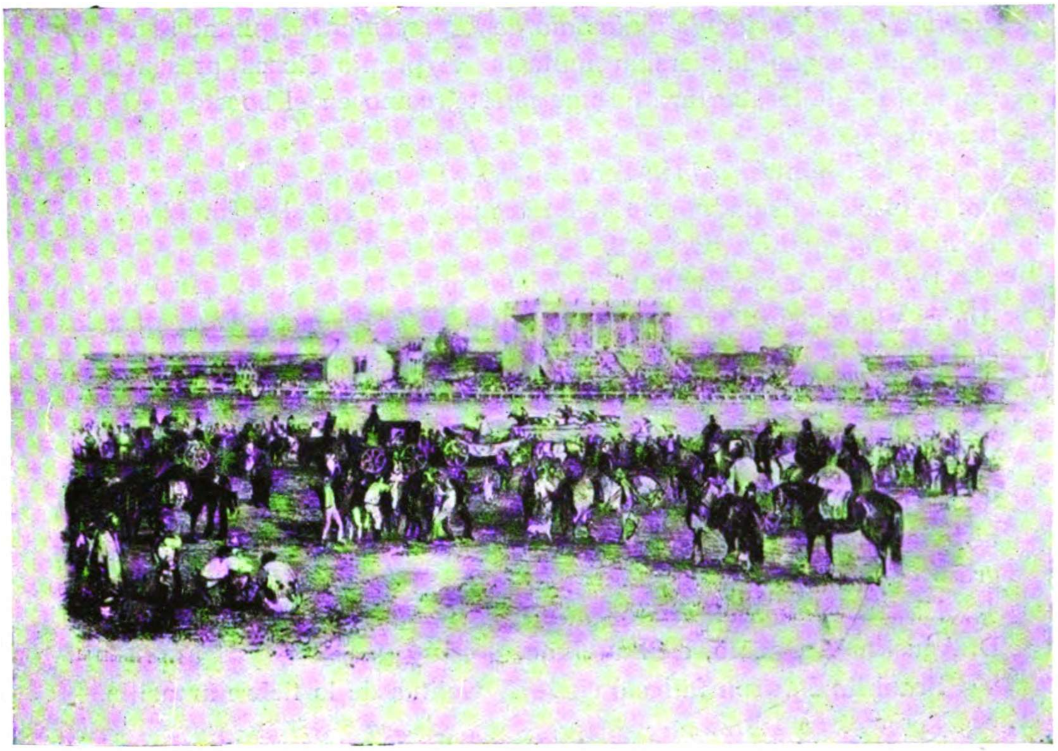
ENRIQUE SHERIDAN



Vista de Buenos Aires

La segunda litografía de Sheridan representa las *Carreras en Belgrano,* que tenían lugar patriarcalmente los domingos, entre parejeros criollos. Es pues la infancia del turf argentino que hoy se confunde con el Derby de Epsom. Pero el artista, alzando hábilmente su nivel visual, ha sabido presentar en pintoresca síntesis el espectáculo completo; en primer término la zona variada y movida del público demócrata, los espectadores a caballo, los coches de plaza, los curiosos a pie; en el centro del cuadro, la carrera que se está corriendo, y recién al fondo el viejo y primitivo Palco de madera, de nuestra infancia. La naturalidad de la composición, la sensación de muchedumbre obtenida por el artista, la verdad y la precisión del espectáculo, revelan un maestro en aquel joven artista que apenas tenía veinticinco años, dado que este dibujo haya sido ejecutado en el último de su cortísima existencia.

Sheridan murió en Buenos Aires en 1863. Su talento, lleno de promesas, se extinguió en la mañana de la vida. Sus despojos mortales yacen en el Cementerio de Disidentes.



Las carreras en Belgrano

1 8 6 0

Franklin Rawson

Pintor argentino, nacido en San Juan, hacia 1819. Se le considera discípulo de Monvoisin. Sin embargo, dos años antes de la llegada del maestro francés, el precoz artista pintaba un discreto retrato de su hermano Don Guillermo Rawson, fechado el 22 de Junio de 1839 (¹), que ya abona su competencia.

La época de Rozas no es nada favorable a su producción; aparentemente, y como sus lienzos están fechados, pasan veinte años antes de que reanude su labor artística. Opositor a la tiranía, ha debido emigrar a Chile; es allí, sin duda, que recibe lecciones de Monvoisin. Su filiación política está de manifiesto en su cuadro *Asesinato del Doctor Maza, Presidente de la Sala de Representantes,* pintado en 1860, en donde, según la versión unitaria, el propio Rozas presencia el crimen, desde la abertura de una puerta, como en el boceto de Pueyrredón.

En 1863 pinta *Un mendigo*. En 1865, *La partida del guardia nacional* (Episodio de la guerra del Paraguay); y en el mismo año: *El regreso del guardia nacional.*

Dedicado a los asuntos históricos, pintó también: *El paso de los Andes* y otra tela: *Sarmiento, en la Cordillera repartiendo pan a los emigrados.*

No hemos tenido oportunidad de conocer la obra pictórica de Franklin Rawson, y naturalmente nos abstenemos de abrir juicio sobre su valor artístico, pero el joven de veinte años que pintaba aquella interesante *Cabeza de D. Guillermo Rawson* y completaba sus estudios al lado de Monvoisin, es muy probable que haya logrado todo el progreso compatible con el medio.

El *Asesinato del Doctor Maza* forma parte de la colección de D. Agustín V. Gnecco, en San Juan.

Franklin Rawson falleció en 1871, víctima de la fiebre amarilla.

1860

Bernabé Demaria

Pintor, publicista y legislador argentino, nacido en Buenos Aires en 1824.

Estudió pintura en España con Don Antonio M. Esquivel. Expuso en Sevilla y Granada. Volvió a Buenos Aires catorce años después, y

---

(¹) Museo N. de Bellas Artes. Donación de la señora Paz M. de Rawson.

abrió escuela de dibujo, en la que tuvo por discípulo a Mariano Agrelo (1).

Hacia 1878, siendo Diputado a la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires, presentó un proyecto para la creación del Museo de Bellas Artes, sobre la base de la donación de su colección de pinturas, hecha por Don Juan Benito Sosa en el año anterior, pero no halló ambiente favorable y no fué apoyado (2).

Don Bernabé Demaria contribuyó al progreso de la Provincia de Buenos Aires en calidad de Senador. Descansaba de sus tareas legislativas dedicando sus ocios a pintar y escribir; pintó considerable cantidad de pequeñas escenas de costumbres criollas, que en los últimos años de una larga y meritoria existencia donó al Museo Histórico Nacional, donde se encuentran.

1860

Stuz.

Carlos Schutz

Este interesante pintor alemán parece no haber dejado más rastro de su pasaje entre nosotros que la acuarela: *El gato* (Baile en un rancho: Provincia de Córdoba). Está firmada y fechada al dorso, 1860, en una dedicatoria de autor, escrita en alemán. Desconocida en la República, fué hallada casualmente y adquirida en Hamburgo, por el Doctor Don Francisco P. Moreno (3).

Es un cuadro de costumbres criollas muy bien observado y caracterizado, compuesto con arte y dotado de un movimiento endiablado. La escena ha sido vista y analizada con notable sinceridad por un espíritu realista. La paisana carece en absoluto de belleza, muestra apenas la gracia trabada y torpe de la campesina, del todo ajena a la coquetería femenil, pero el paso que inicia mirando los pies del compañero no puede ser más justo. El gaucho que baila con ella, se sacude todo entero, poseído de frenético entusiasmo. Con los brazos abiertos y extendidos en el más atrevido escorzo, el cuerpo ladeado, la cabeza baja, el pañuelo flotando al cuello, y alzado en puntas de pies, se siente presa del ritmo acelerado de la danza, zumbando en la guitarra con lúbrico ronquido. Hombres, mujeres y niños, sentados y parados, contemplan el baile. A la izquierda del cuadro, un gaucho de poncho y chambergo, con patilla federal y aspecto de forajido, sentado en un cajón, la emprende con una jovencita, cohibida por sus requiebros, a quien tiene asida por la cintura, mientras le ofrece un vaso de vino. La madre, indiferente, atiende al baile. En el vano de la puerta, un paisano pobre, embozado en una manta y con el deformado chambergo echado sobre los ojos, fuma un cigarrillo. Al lado suyo, otro mestizo de perfil anguloso y

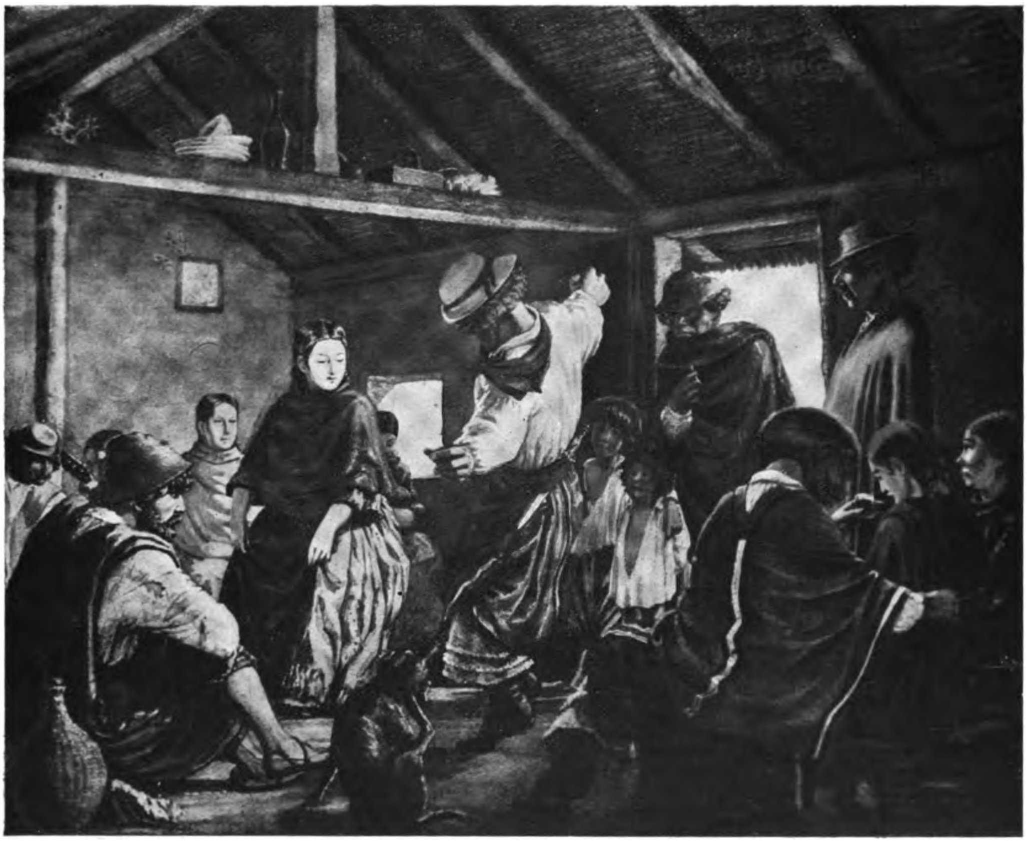
---

(1) Según Lozano Moujan, habría pintado un cuadro *Judith y Holofernes*, que no conozco.

(2) La donación J. B. Sosa, compuesta de 49 cuadros y estudios, dió lugar a este primer proyecto de Museo, pero recién la cuarta tentativa pudo realizarse, dieciocho años después, en 1895, como se verá más adelante.

(3) Actualmente forma parte de la Colección de Don Alejo González Garaño.

STUZ



Baile en un rancho: El gato.

melena esponjada, sigue atentamente la escena. Los diversos tipos de gauchos pobres son excelentes, con la sola excepción del guitarrero, sentado en el suelo a la derecha, con marcado tipo de campesino romano, a menos que el artista haya querido buenamente representar un italiano, encargándole de la música. Sobre la viga de la techumbre, al alcance de la mano, una pila de platos, una botella, la yerbera, el mate y un par de espuelas de rodaja. En el suelo una damajuana, y un perro sentado rascándose la oreja.

1860

Ignacio Baz

Dibujante y miniaturista argentino, nacido en Tucumán en 1826. Fué discípulo del profesor italiano Pablo Caccianiga, en la Escuela anexa a la antigua Universidad de Buenos Aires.

Dibujó una serie numerosa de pequeños retratos al lápiz y tinta china, de prohombres y de caudillos, correctamente ejecutados, entre los cuales San Martín, Bolívar, Las Heras, Pueyrredón, Lamadrid, Mitre, Alberdi, Sarmiento, Artigas, Rozas, Facundo Quiroga, Francia, el Chacho, etc.

Entre las Miniaturas su *Auto retrato* y mujeres argentinas, chilenas, peruanas.

Los dibujos están correctamente trazados, pero suelen ser copia de las litografías que circulaban en la época. Después del fallecimiento de Baz, que tuvo lugar en 1887, reunidos en álbum, en número de cien y ofrecidos en venta al Congreso Nacional (1), fueron comprados con destino al Museo N. de Bellas Artes.

1863

Martín L. Boneo

Pintor argentino, nacido en 1829.

A los pocos años de la caida de Rozas durante el progresista Ministerio de Gobierno del General Mitre, tres jóvenes argentinos, siguiendo el reciente ejemplo de Pueyrredón, consiguieron trasladarse a Florencia para efectuar estudios de pintura, mediante el apoyo oficial: Martin L. Boneo, Claudio Lastra (¹) y Mariano Agrelo (²). Los tres frecuentaron el taller del pintor italiano Antonio Císeri, pero careciendo de una base regular de estudios en materia de dibujo, pues sus ejercicios anteriores se habían concretado a la copia material de estampas, sìn adiestrarse en la reproducción directa de las formas en relieve, sin haber analizado el más sencillo problema de claroscuro, no estaban preparados para sacar partido de métodos de enseñanza más racionales, ni mucho menos para abordar cursos superiores a su preparación elemental. Perdieron pues el tiempo requerido para efectuar provechosamente los estudios que motivaron su ida a Florencia. Y después de haber realizado laboriosamente unos pocos dibujos al carbón, ante el banal modelo vivo colocado en actitud académica, de haber copiado meticulosamente al óleo algún lienzo oscuro de Gherardo de la Notte, Agrelo y Lastra regresaron a Buenos Aires, portadores de análogos cartones representando a Caín, o a Milón de Crotona, y de las obligadas copias de Gerard van Honthorst, como testimonios de su labor artística europea. Y no existiendo entonces una Escuela de Bellas Artes, en donde aquellos estudios hubieran hallado cabida, iniciando la serie de ejercicios académicos, exhibidos para edificación de jóvenes alumnos, pasaron a formar parte de las colecciones del único Museo, el de Historia Natural, donde su ilustre Director el sabio Burmeister, los hizo colocar, como entre rejas, pues se divisaban a través del enorme costillar de una ballena. De manera que el desventurado Caín podía ser confundido por los visitantes con el bienaventurado Jonás.

---

(1) Adquiridos en 1905, previo un fogoso discurso del Senador Soldati, en el que le proclamaba «el más grande de los pintores argentinos y tal vez americanos».

Don Cayetano Cazón, Jefe de Policía, a falta de otra cosa le encomendó al pintor Agrelo el Escudo de la repartición, y el artista, que hubiera pintado con amor el emblemático gallo, si se hubiese tratado de hacerlo cantar junto a San Pedro, aunque fuera en son de reproche, se sintió menoscabado y rehusó el encargo. De haber tenido presente la vida del pintor Watteau, el genial autor del *Embarque para la isla de Citeres*, reconfortado con el recuerdo del letrero del mercader Gersaint, que se considera justamente una obra maestra, habría pintado el Escudo policial, con el mismo amor y talento que, años después, puso

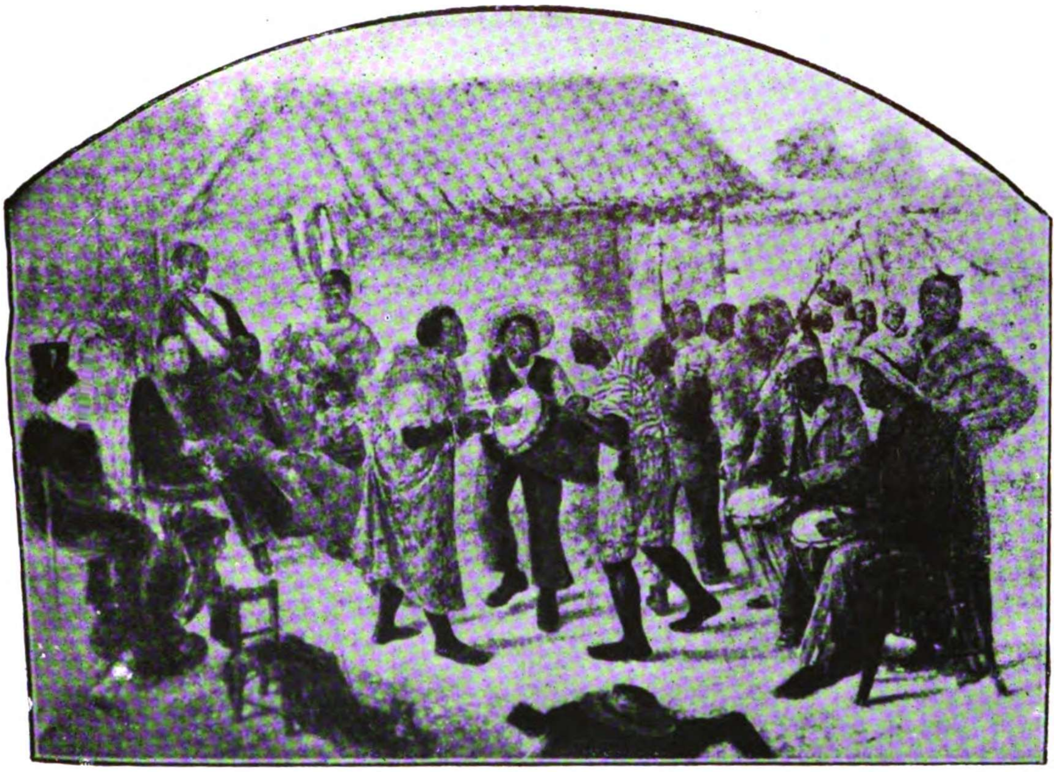
---

(¹) Estudiaba en Florencia en 1856, becado por la Provincia de Buenos Aires.

(²) Pensionado por el Gobierno de la Provincia, gestionaba en 1863, del Presidente Mitre, una prolongación de carácter nacional.

el genio de Rodin para esculpir el Escudo Nacional en el Monumento de Sarmiento.

Agrelo y Lastra fueron víctimas expiatorias de la inorganización de la época, pero también de su propia incomprensión. No se percataron de que, antes de poder hacer vida regular de artista productor, es menester crear el ambiente. Habiéndoles cabido la suerte de frecuentar grandes museos y exposiciones, como de lograr la enseñanza directa de maestros ilustres, debieron considerarse los porta antorchas de la enseñanza artística europea en su atrasado país. A ellos les correspondía organizar los estudios, formar discípulos, fomentar exposiciones con las pocas obras reunidas por los primeros coleccionistas, divulgarlas en el público, interesándolo en asuntos artísticos, a fin de preparar el terreno para fundar esa Escuela de Arte, que ellos habían ido a buscar tan lejos, y el correspondiente Museo, consecuencia lógica del único y



El candombe **en 1838.**

obligado programa impuesto por los tiempos, anticipando así la tarea que le tocó desempeñar a las generaciones siguientes. Pero no todos tienen vocación de apóstol; desilusionados por lo que creyeron un desconocimiento de sus aptitudes artísticas, abandonaron la lucha y se dedicaron a otras actividades.

De aquellos tres jóvenes, el único que tuvo perseverancia fué Don Martín L. Boneo. Se hallaba en Chile, donde trabajaba y expuso algunas obras, cuando en 1870 le llamó el Presidente Sarmiento para confiarle una Escuela de dibujo. Fué después profesor de la materia en el Colegio Nacional.

Tal vez su cuadro más interesante es el que publicamos aqui: *El Candombe en 1838,* en presencia del Gobernador Rozas, de Doña Encarnación y de Manuelita. Naturalmente es la reconstrucción de una escena, vista cuando el autor tenía diez años, pero hay en ella sobrado carácter para apreciar que se trata de un espectáculo vivido por el artista.

El cuadro, de grandes dimensiones, que contiene en profundidad como veinte figuras distribuídas naturalmente, está compuesto con arte. La escena tiene lugar en el patio de un rancho pobre, pero que pertenece seguramente a «la nación Bamba», la más favorecida por el señor Gobernador, que se digna asistir con su familia al baile africano. Don Juan Manuel, afable y digno, está sentado, con la cabeza descubierta, teniendo a su derecha a Doña Encarnación, a su izquierda al rey Bamba, y tras suyo, un personaje de color, sin chaleco, pero cruzada la pechera blanca con una banda; tal vez Don Eusebio de la Santa Federación. En el centro, la pareja danzante, una dama negra revestida de floreado manto, frente a un negro de calzón remangado, cubierto hasta la cintura con un rebozo listado; junto a la pareja, un tamborilero en acción, marcando con el pie el compás del baile. Sentados a la izquierda, otros dos tamborileros golpean a mano limpia sus rústicos tambores. Al fondo, público candombero de adultos y de chicos.

Los escritos de la época se hacen lenguas de la asiduidad y la simpatía con que Manuelita favorecía la oscura adhesión de la negrada, pero éste es tal vez el único documento gráfico, que muestra al propio Gobernador presidiendo en familia un candombe de gala.

Hacia 1892, con motivo de la fundación del Ateneo, que vino a remover el marasmo artístico en que yacíamos, Don Martín L. Boneo fué el único de los precursores sobrevivientes que se hizo presente, y vino a tomar la parte activa que le correspondía en el movimiento organizador allí iniciado.

Espíritu fino, caballero distinguido, hombre discreto, fundamentalmente bueno, Don Martín L. Boneo fué entre nosotros, durante sus últimos años (¹), el decano de los artistas argentinos, hasta que se retiró del mundo en silencio como había vivido, dejando el decanato a Don Eduardo Sívori.

❦

(¹) Falleció en 1915.

V

1862

LA ESTATUA DE SAN MARTÍN

Louis Joseph Daumas

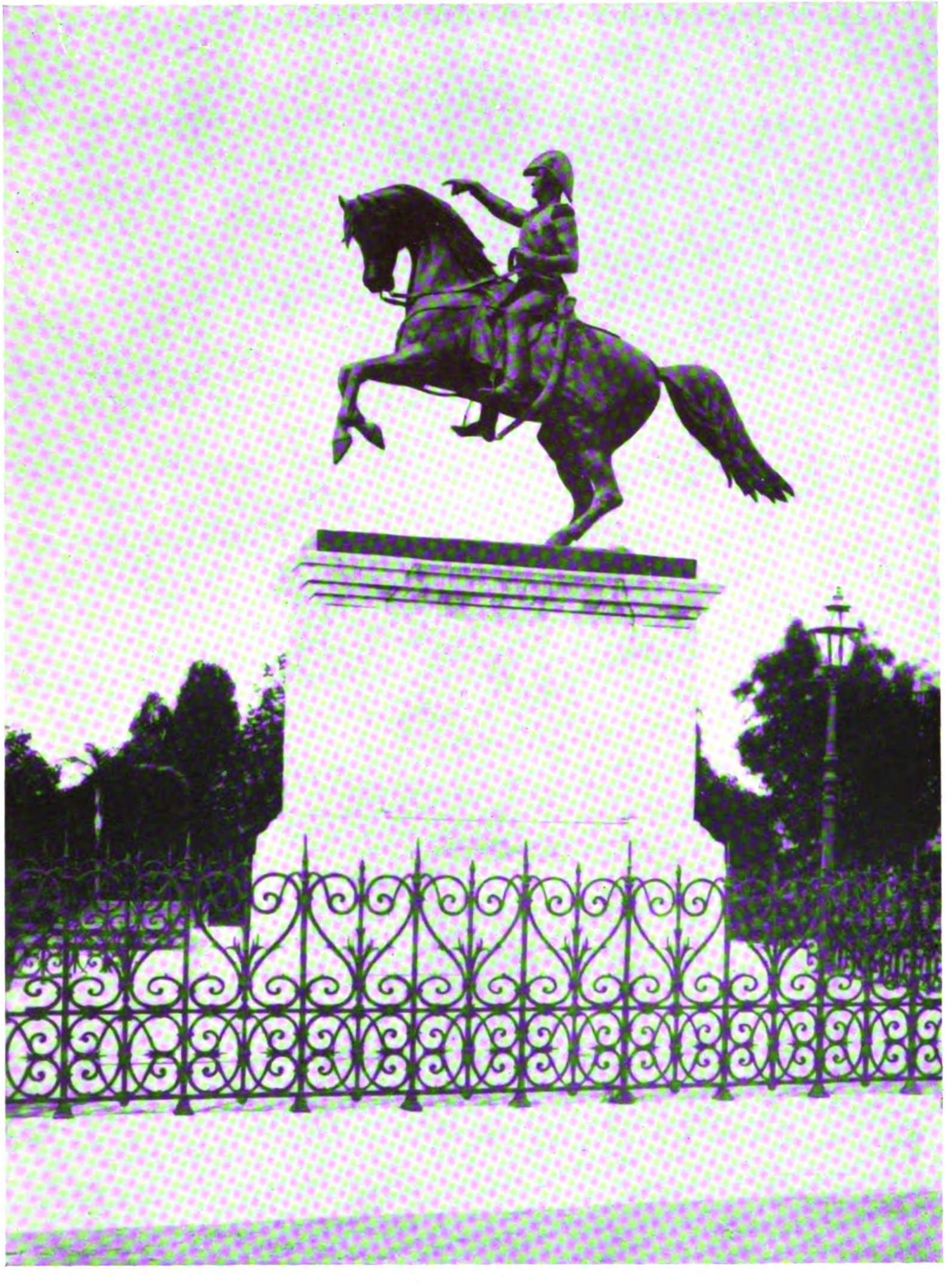
ESCUELA francesa. Nacido en Toulon en 1801. Estatuario. Discípulo de David d'Angers. Murió en París en 1887.

Dedicado a la escultura monumental, ejecutó entre otras obras el *Jinete romano* (1849), uno de los grupos del Puente de Jena; la *Francia guerrera* y la *Francia agrícola,* en 1859; *San Vicente de Paul* (1868); la estatua ecuestre de *Aníbal, mostrando a sus huestes las llanuras de Italia.*

Hacia 1861, el Gobierno de la Provincia, encargado del Poder Ejecutivo Nacional y la Municipalidad de Buenos Aires, tuvieron el buen acuerdo de dirigirse a este renombrado escultor, para pedirle la ejecución de la estatua ecuestre del Libertador Don José de San Martín, muerto en el ostracismo once años antes, pues ya no había sitio para honrar su grandeza en las tres Naciones que había libertado con su espada, ni en las cinco Repúblicas que fundara con visión americana.

Pero derrumbada la tiranía, que durante veinte años de opresión olvidó la gloria y los servicios del Libertador, y trató por todos los medios de oscurecer su abnegado heroísmo, la patria, finalmente rescatada, en camino de organizarse, volvió los ojos al luminoso destierro de Boulogne-sur-Mer—último y tranquilo asilo del prócer—, a fin de alzar en suelo argentino su venerada efigie, para que fuera su paladión de bronce, mientras llegaba la hora de repatriar sus cenizas.

Entre las diversas y variadas estatuas ecuestres esparcidas por el mundo, de capitanes de guerra, conductores de pueblos y caudillos, robustas, nobles o pesadas las unas, elegantes, vulgares o ridículas las



Estatua ecuestre del General San Martín.

otras, ésta tiene una gracia juvenil adolescente, la que era propia del pueblo de Mayo cuando se sintió capaz de sacudir el yugo y de recuperar su libertad de acción.

El 13 de Julio de 1862 se inauguraba en la Plaza de Marte la estatua ecuestre del *Libertador Don José de San Martín*, en presencia del General Don Bartolomé Mitre (1), Gobernador de la Provincia, Encargado del Poder Ejecutivo Nacional, que pronunció el justiciero discurso de tardía reparación, en homenaje al padre de la patria. Los otros discursos fueron pronunciados en el orden siguiente: Brigadier Don Enrique Martínez, su compañero de armas; General Don Lucio Mansilla, Comandante de la Guardia de veteranos; doctor Don Cosme Beccar, representante de la Municipalidad de Buenos Aires; Ministro Plenipotenciario del Perú, Doctor Buenaventura Seoane; General Don Tomás Guido, antiguo Ministro de San Martín.

Entonces, la estatua ecuestre reposaba sobre un sencillo y armonioso pedestal, revestido de mármol blanco. Pasaron los años, y en 1910, cuando se celebraba el Centenario de la Revolución de Mayo, uno de los escultores europeos que nos visitaban recibió el encargo de modificar fundamentalmente la base del monumento, agregándole diversas estatuas y grupos de bronce, que rompieron la unidad escultórica y alteraron la noble síntesis lograda por el escultor Daumas (2).

⁂

---

(1) Su futuro historiador.

(2) Respecto de esta errada modificación, dijimos en otra parte: «Los personajes que (Eberlein) ha puesto en torno de San Martín no son argentinos; no son ni siquiera latinos; son simples ilustraciones de semanario, que traducen al gótico los *grognards* de Raffet. El General San Martín de nuestra infancia estaba mejor solo, en su sencillo pedestal blanco, ligeramente teñido de verde por el óxido de cobre. Solo, sobre su alegre caballito criollo, piafante al son de los clarines andinos.» (*Urbanización de Buenos Aires*, pág. 132.)

VI

1864

Novarese

De este pintor italiano, que trabajó en Buenos Aires entre 1858 y 1868, existe en el Museo Histórico Nacional un discreto retrato del *General Don Juan Lavalle,* que según Adolfo Carranza está fechado en 1864.

El General Lavalle, visto hasta la cintura, tiene asida con mano enérgica la bandera argentina, y con la derecha desenvaina la espada. Es una efigie algo rígida, pero voluntaria y claramente escrita del valeroso soldado.

1864

Manuel de Santa Coloma

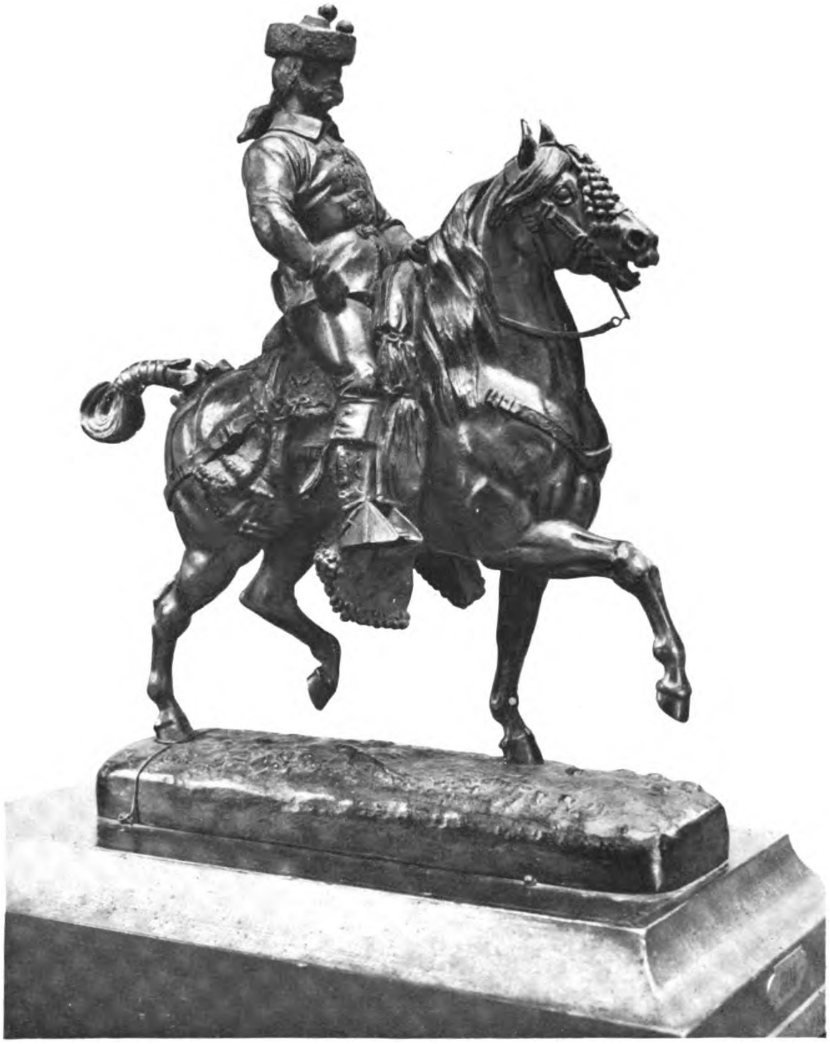
Escultor argentino. Nieto del Cabildante de Mayo, Don Juan Antonio de Santa Coloma, hijo de Don Eugenio María, «porteño y primer Cónsul General de la República en Europa, adonde con ese carácter, fué enviado por el Presidente Rivadavia. Mientras Don Eugenio se encontraba en Burdeos, entregado a sus tareas consulares, nació su hijo Manuel...» (¹)

Malgrado ser descendiente de notorios argentinos, y haber nacido accidentalmente en Francia, cuando su padre desempeñaba el Consu-

---

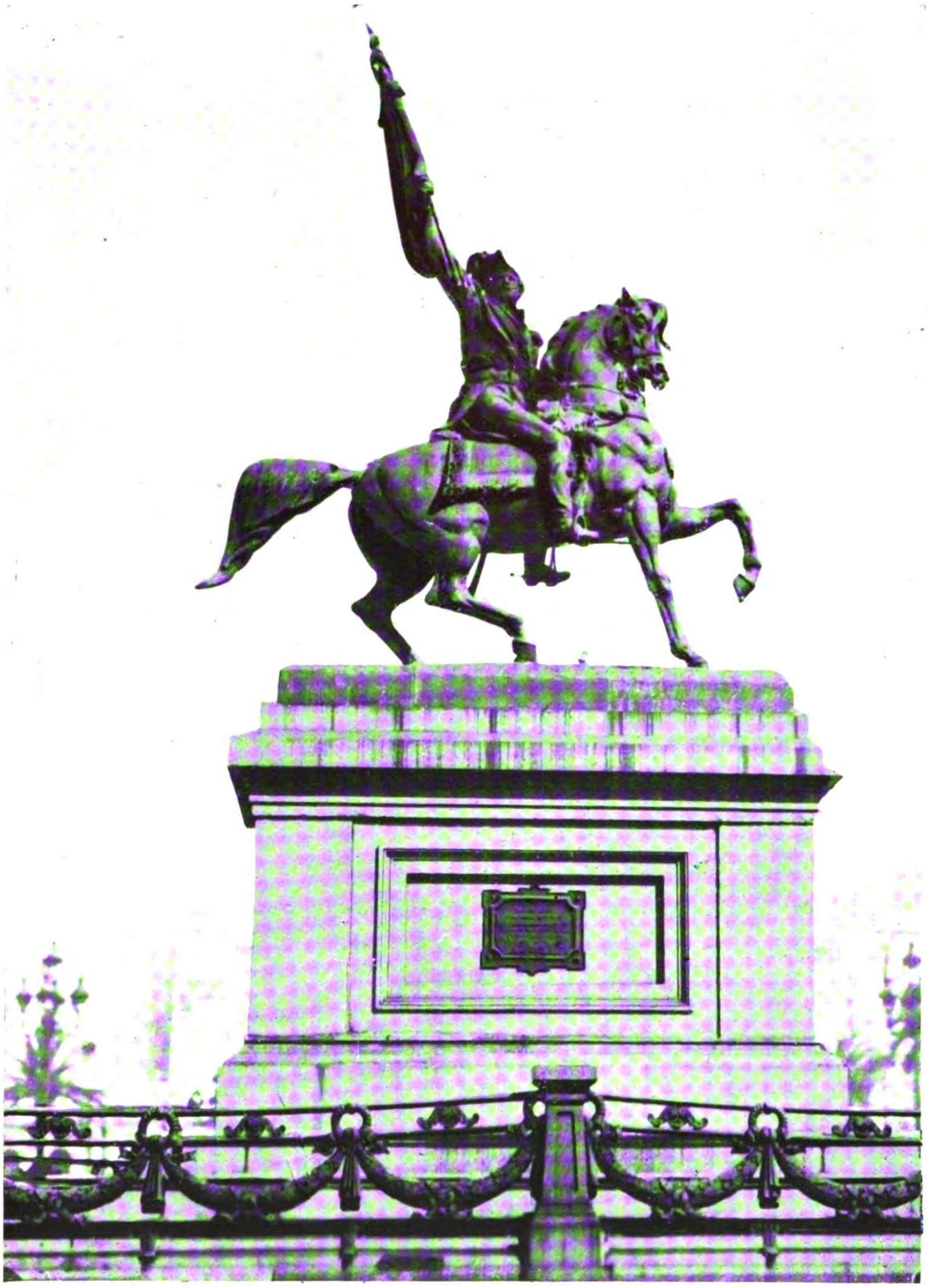
(¹) Carta de Don Federico Santa Coloma, reivindicando la nacionalidad argentina para Don Manuel de Santa Coloma, a quien se suponía, por error, chileno. *La Nación,* 5 de Junio 1926.

lado de la República en Burdeos, este artista ha sido considerado francés.



Manuel de Santa Coloma.—~~*Caballista andaluz.*~~

Mientras exponía sus obras en el *Salón,* de París, desde 1863 hasta 1870, fué premiado con Medalla de Plata en el de 1864, con el *Cavalier espagnol* (o Caballista andaluz) que publicamos aquí. Este pequeño bronce de 0.52 centímetros de alto, debió pasar al Museo del Luxemburgo según el informador citado, pero ahora se halla en el Museo de Burdeos.



Estatua ecuestre del General Belgrano.

Este artista, nacido plausiblemente hacia 1826, se especializó como escultor animalista; otras dos obras suyas que figuraron en el *Salón* de la época, se titulan: *Tren de artillería*, y *Poney de caza*. Y cuando el escultor francés Albert Carrier-Belleuse recibió el encargo de ejecutar la estatua ecuestre del *General Manuel Belgrano*, su colaborador para modelar el caballo, fué Santa Coloma. Este grupo, que glorifica al general dos veces victorioso, creador de la bandera Nacional, es obra de ambos escultores. Belgrano, a caballo, levanta la nueva enseña, para ofrecerla al amor de las tropas y su mirada la sigue con patriótico orgullo. El gesto airoso, la actitud serena y expresiva del joven general, montado con aplomo, contrasta con la nerviosidad turbulenta del caballo.

El 24 de Setiembre de 1873, aniversario de la batalla de Tucumán, el Presidente Sarmiento inauguraba la estatua; en aquel acto, pronunció su famosa oración a la Bandera.

1868-1885

Epaminonda Chiama

Pintor italiano de formación argentina. Nació en Génova en 1844. Vino a Buenos Aires a la edad de diez y siete años, continuando sus estudios de pintura con Novarese.

Se especializó en ese género, impropiamente llamado: Naturaleza muerta, que los españoles llaman con el término vulgar e incorrecto de: Bodegones, los alemanes con el mucho más adecuado y expresivo de: Vida silenciosa, y que se podría llamar sencillamente: Pintura de accesorios.

El pintor Chiama se dedicaba particularmente a las frutas y a las aves muertas que pintaba agradablemente.

Al exhibir en público sus primeros cuadros, tuvo que luchar con Manzoni, que entonces trataba este género de pintura con el brío y la energía del relieve que le distinguen. Manzoni era un rival peligroso, sobre todo para un debutante; sin embargo, Chiama consiguió imponerse. Las frutas, las aves y legumbres le dieron tema para ejecutar numerosas variaciones, y durante años los lienzos de Epaminonda, como se le decía, tomando el sonoro nombre por apellido, decoraron todos los comedores de Buenos Aires, como si debieran abrir el apetito de los comensales a guisa de aperitivo.

Después, el reflujo de la moda se los volvió a llevar. Más de uno creyó reemplazarlos con oleografías, sobre las que la moda no se había pronunciado aún. Entonces Chiama, que era hombre modesto y de pocas palabras, se dedicó a la enseñanza.

Falleció en Buenos Aires el 5 de Diciembre de 1921, casi octogenario.

1871

Juan M. Blanes

Pintor uruguayo, nacido en Montevideo el 8 de julio de 1830 † en Pisa en 1901.

Estudió en Italia hacia 1855-60, y su pintura, fríamente convencional, a base de recetas, es un reflejo de aquellos años de franca decadencia.

El interesante caso de este artista muestra gráficamente el estado del gusto público en 1871, cuando expuso en Buenos Aires su cuadro sensacional: *La fiebre amarilla.* Hacia el mes de Diciembre de 1871, la nación argentina estaba de luto. Buenos Aires acababa de ser asolada por una epidemia voraz, y el fantasma del vómito negro aun se cernía sobre todos los hogares. En tal momento el pintor uruguayo hasta entonces desconocido, con la oportunidad de un dramaturgo de la escuela de Sardou, congrega al público alrededor de su lienzo: *La fiebre amarilla.* Era, puede decirse, la primera vez que se exhibía en Buenos Aires una tela de esa importancia, después de *La porteña en la iglesia,* de Monvoisin, de la que ya muy pocos conservaban un borroso recuerdo; ahora se trataba de un episodio dramático en grado sumo.

En pocos metros cuadrados de lienzo, Blanes hace la síntesis de aquella tragedia: una habitación humilde, de la que la muerte se ha enseñoreado. El hombre, el marido, exánime sobre la única cama; la mujer, joven y bien parecida, también segada por el flagelo, mientras cumplía sus deberes de esposa, yace en el duro suelo; el único hijo de aquel matrimonio, un niño de pocos meses, tierna representación de la infancia desamparada, busca con hambre el pecho materno. El drama es ya pavoroso, pero el pintor no se satisface, quiere que sobre la tragedia simbólica de una familia sacrificada se acumule todo un drama social; otras dos víctimas intervienen, las más generosas y las más simpáticas; encuadrada por el marco de la puerta aparece la imagen resurrecta de dos ciudadanos que perecieron luchando contra la peste: Roque Pérez, ya ilustre y venerable, y Manuel Argerich en la flor de su juventud (¹); las demás figuras son accesorias.

El público de Buenos Aires se halló, delante de este cuadro, en condiciones análogas a las del pueblo de Florencia en el siglo XIII, cuando Cimabue, emancipado del canon bizantino, dió a luz la célebre *Madona*, llevada procesionalmente en triunfo por sus admiradores, desde el taller del maestro hasta la iglesia de Santa María Novella. Entre nosotros, el cuadro de Blanes no fué conducido en andas; pero el pueblo entero, hombres, mujeres y niños, marchó en procesión a admirar la peregrina obra. Durante algunos días la población desbordada rodeó el cuadro, como una marea hirviente y rumorosa. Después de Cimabue, no se había vuelto a presentar un caso de admiración colectiva tan intensa y unánime en país alguno de la tierra, y es problemático que la escéptica Buenos Aires vuelva a sentirse removida hasta las entrañas por el espectáculo de una obra de arte. La prensa de la época se convierte en incensario; la crítica esparce perfumes de mirra y de cinamomo, que no pueden aspirarse sin desvanecimientos. El doctor Eduardo Wilde, un profesional del escepticismo, aprovecha la ocasión para darnos una muestra de la intensidad de sus entusiasmos de entonces. El doctor Andrés Lamas escribe un folleto al respecto, hace una hermosa y meticulosa descripción del asunto y dice entre otras cosas:

> «Dominado por el efecto del cuadro, ayer nos repetían: esto no se repite, Blanes no volverá a hacer cosa semejante... La tela de Blanes es tan durable como el bronce y transmitirá su nombre (el de Roque Pérez) de generación en generación. El cuadro del sacrificio de Florencio (Varela) lo transmitirá igualmente a la más remota posteridad, porque es también uno de esos lienzos que se hacen imperecederos por la inspiración y por el pincel del artista.»

Citemos también al doctor Wilde. A fuer de médico y de artista,

---

(¹) Miembros de la abnegada Comisión Popular de auxilios.

ha sentido, si no en qué consiste toda la bondad de la obra, por lo menos en dónde reside la condición principal:

> «Cuando vi el cuadro me pareció mirar un espejo en el cual se reflejaba un grupo de personas y de objetos. En ese momento la idea del «relieve» me invadió, y en todo el tiempo que estuve mirando la escena no pude deshacer la ilusión en mi cerebro, por más que me restregaba los ojos.
>
> ....
>
> »Blanes ha tenido una feliz inspiración al colocar la luz detrás de los personajes de su cuadro (¹). Esta disposición favorece admirablemente el «relieve», que es la cualidad predominante en esa composición, verdadera obra maestra desde ese punto de vista.
>
> ....
>
> »No quisiera salir de los «relieves»... En definitiva, el cuadro de Blanes es todo cuanto los ojos pueden exigir a la naturaleza en materia de «relieves»: es una mentira admirable, una verificación irrealizable. Blanes debe haber hecho su cuadro por casualidad.» (²)

Estas dos opiniones, la de Don Andrés Lamas y la del doctor Wilde—espíritu travieso que no ha reincidido en sus admiraciones juveniles—nos enseñan hasta qué punto estaba caldeada la atmósfera de entonces. En resumen, este lienzo y los otros de Blanes: *Los últimos momentos del General Carreras*, el *Desembarco de los treinta y tres*, la *Revista de Rancagua, la Cautiva*, etc. son un reflejo de la pintura de transición entre la época romántica y la evolución moderna.

Blanes se impuso a la atención del público por el tamaño de sus lienzos; si hubiera pintado los mismos cuadros en proporciones menores, habría pasado inadvertido. La calidad era inferior a la cantidad. No fué ni colorista, ni compositor. El detalle del niño descubriendo el seno de la madre muerta, ha sido tomado del cuadro de Delacroix: *Le Massacre de Scio*, y la composición entera de la *Revista de Rancagua* existía ya en otro gran cuadro de la epopeya napoleónica de Horace Vernet. La composición del *Desembarco de los treinta y tres*, que es original suya, no puede ser más pobre de línea, ni menos verosímil. Empero, a Juan M. Blanes le corresponde la honra de haber sido el iniciador de la pintura de historia en las márgenes del Plata; y sobre todo, habrá tenido este gran mérito: el de ser el primer artista casero que haya realizado una hazaña inaudita y portentosa: la de

---

(¹) El cuadro está basado en un efecto de contra luz, que acentúa el *trompe l'œil*, como bien lo observa Wilde.

(²) Malgrado tan entusiasta acogida, el famoso cuadro no fué adquirido por nadie; quedó en el taller del artista hasta muchos años después, en que pasó a formar parte del Museo de Montevideo.

infundir confianza a los Gobiernos, quienes le encomendaron en diversas ocasiones la ejecución de obras importantes.

Con motivo del atentado de que fué objeto el Presidente Roca, cuando se dirigía al Congreso para inaugurar el período parlamentario de 1886, pintó otro de sus más grandes lienzos, aunque poco interesante desde el punto de vista artistico. El Presidente Roca, herido, con la frente vendada aparece en la tribuna del Congreso leyendo su Mensaje.

Su última obra, también de grandes proporciones, ha sido: *La Conquista del desierto;* representa al General Roca, al frente de las tropas expedicionarias en la margen del *Río Negro* (¹).

1871-1885

José Aguyari

Pintor italiano. Nació en Venecia en 1840. Estudió allí en la Real Academia de Bellas Artes, y fué pensionado repetidas veces por el Gobierno, para pasar las vacaciones en el campo, al terminar el año académico. Conservaba de esa época notables estudios llenos de color, con todo el sabor y la frescura que suelen poseer las acuarelas ejecutadas en el seno de la naturaleza.

Al dejar la Academia, entró al taller de su hermano mayor, el pintor Tito Aguiari (²), que fué su verdadero profesor; a su lado adquirió sus más sólidos conocimientos.

Pasó después a Trieste, donde conoció a Maximiliano, próximo a dirigirse a México, el cual le encomendó dibujara los figurines para los trajes del séquito imperial, guardias, etc., que fueron los usados en la ceremonia de la coronación. En seguida hizo un viaje a Egipto, donde la demanda de retratos no le dejó tiempo para estudiar el paisaje. El cuidado de su salud—que fué siempre delicada—le llevó de nuevo a Venecia. Tuvo allí noticia de una innovación establecida en la Academia, cual era la cátedra de Paisaje, descuidada hasta entonces. Siguió con empeño ese curso, cuyo estudio debía des-

---

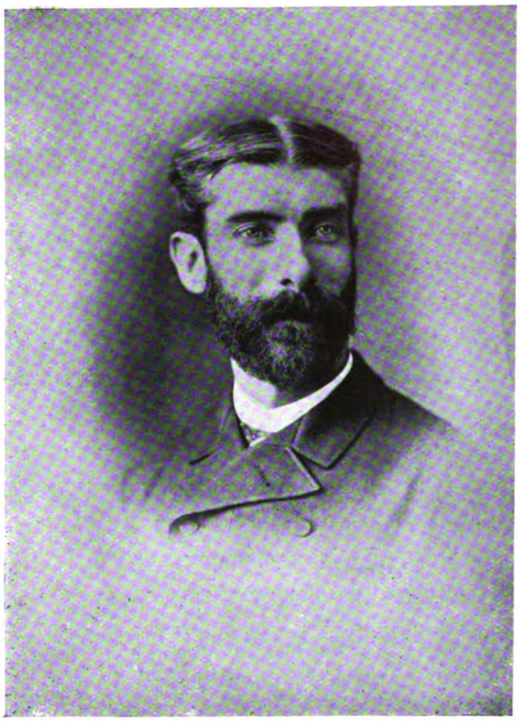
(¹) Pintado diez años después, en 1896; forma parte del Museo Histórico Nacional. Véase la reproducción en la pág. 383.

(²) Más tarde Director de la Academia de Trieste, bajo el Gobierno austriaco.

viarlo insensiblemente del género de pintura que cultivara primero.

Por aquella época marchó a Londres, llevando sus acuarelas de Venecia—vistas y costumbres—, que fueron muy apreciadas por los ingleses. Visitó después París, e hizo allí un arreglo con la casa Goupil para la venta de sus acuarelas.

Hacia 1870, ya se destacaba, pues, como habilísimo acuarelista, cuando llegó a Venecia Don Francisco J. Brabo, curiosa fisonomía de capitán de industria; comerciante español, de formación argentina, hombre inteligente y simpático, arrojado a grandes empresas (¹); hizo fortuna como proveedor de los Ejércitos aliados, en guerra con el Paraguay, y al sentirse rico, se reveló entendido coleccionista de cuadros, y se dió al turismo. Instalado fastuosamente en Venecia, en un histórico palacio del Canal Grande, secundado por sus elegantes hijas argentinas, dió brillantes fiestas sociales, de manera, que, cuando resolvió volver a su campo de acción, para reponerse de sus prodigalidades, arrastró en su dorada trayectoria al joven Aguyari, que, invitado por él, le siguió a Buenos Aires, malgrado prudentes consejos de su ilustre protectora veneciana la condesa Pisani, postrer descendiente de la ducal familia.



RETRATO DE JOSÉ AGUYARI

no Llegó pues a Buenos Aires en 1871, cuando eran recientes los horrores de la peste que acababa de asolar la Capital, y la mayoría

---

(¹) El mismo ha narrado su vida de aventuras en el prólogo de una obra interesante: *Colección de documentos relativos a la expulsión de los Jesuitas de la República Argentina y del Paraguay, en el reinado de Carlos III.* (Madrid, 1872).—Más adelante le hallaremos de nuevo, en calidad de experto coleccionista de pinturas.

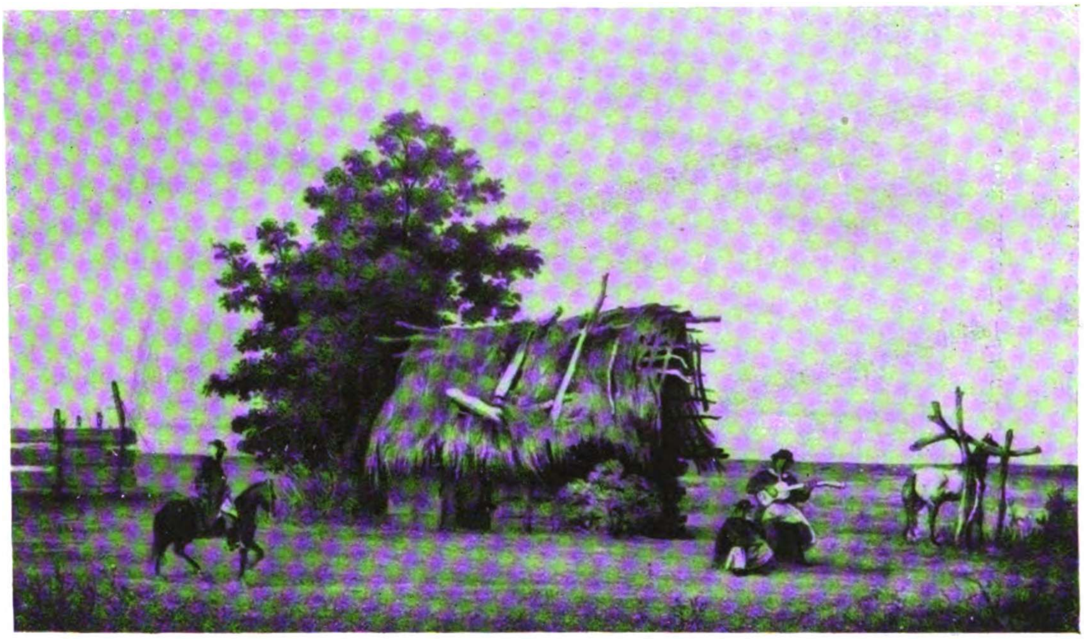
de las familias vestía de luto. La impresión que debió causarle a un artista veneciano la gran aldea porteña de aquel tiempo, en su monótona modestia de pueblo nuevo, sin pasado visible, comparada con aquel alarde de fantasía decorativa, escenario de ópera y de tragedia, donde los telones son de mármol y las bambalinas de labrada piedra indestructible, confina con la desolación. A la semana de haber llegado, Aguyari quería volverse en el mismo barco que le había traído. Sólo consintió en demorar quince días, para conocer una estancia en el Paraná, la de Don Emilio Martínez de Hoz, en Ramallo. Aguyari era paisajista. La visión del majestuoso y dilatado río, que fluye silencioso en su magnífica soledad; que refleja la tupida fronda de la verde orilla, el azul del cielo, la púrpura del ocaso, el oro de los nacientes, la estrellada noche, el romántico plenilunio, vertieron en su alma un filtro anestesiante que amodorró su añoranza. Hay que decir también que la hospitalidad fué completa; el expatriado halló un calor de hogar en aquella distinguida familia. El artista amaba recordarlo; en vez de quince días, se quedó seis meses pintando el Paraná. Y en todos los veranos, pasaba en Ramallo largas vacaciones.

Aguyari tenía don de gentes, una gentileza y distinción natural, que le vinculó como nadie a la sociedad argentina. Durante sus catorce años de vida porteña, se dedicó a la enseñanza; tuvo por discípulas a las niñas principales, y profesó el dibujo en el Colegio Nacional. De manera que su influencia directa en el medio ambiente fué grande y prolongada. Formó sólidas amistades; además de los Martínez de Hoz y los Leloir, fué amigo y compañero del novelista Eduardo Gutiérrez, maestro de Carlos Gutiérrez, y del que estas líneas escribe.

El distinguido artista nos refería una sabrosa anécdota criolla, de su vida de profesor a domicilio, que salvaremos del olvido como notación de ambiente: Daba lecciones, desde hacía tres meses, a una señorita de familia acomodada, y la madre aun no le había satisfecho las mensualidades que le correspondían, ni hecho alusión alguna al respecto. Para no dejar pasar más tiempo, venciendo su timidez, el Prof. se decidió a hacerlo presente a la dueña de casa; ésta se levantó de su asiento, en silencio, pasó a la habitación contigua, volvió con los billetes, los extendió en abanico sobre la mesa, y le dijo llanamente: «Aquí tiene, señor; el que no llora no mama.» Aguyari rió de buena gana, ya que iba a ser tal vez necesario, llorar todos los meses...

Aguyari tuvo su primer taller en la calle Maipú, y el segundo y último en los altos de Florida y Cangallo, haciendo cruz con la antigua tienda de Burgos. Allí celaba en sus carpetas antiguos estudios venecianos, acuarelas prestigiosas, de las que nunca quiso separarse; entre ellas un *Viejo pozo* de ladrillo y piedra, soberbio trozo hecho con amor y galanura, de belleza pictórica insuperable, labrado por la edad, bordado por la humedad con aterciopeladas labores de musgos esmeraldinos (1).

Pintó en Buenos Aires, al acuarela—pues no se hallaba a gusto en la técnica del óleo, que conocía sin dominarla plenamente—, numerosos retratos, la mayor parte de personas ya fenecidas, pues aun no había entrado, o ya se había perdido con la miniatura, la buena costumbre de retratarse en vida. Todos recurrían exclusivamente al laboratorio fotográfico, con prescindencia de los artistas, pues si halla-

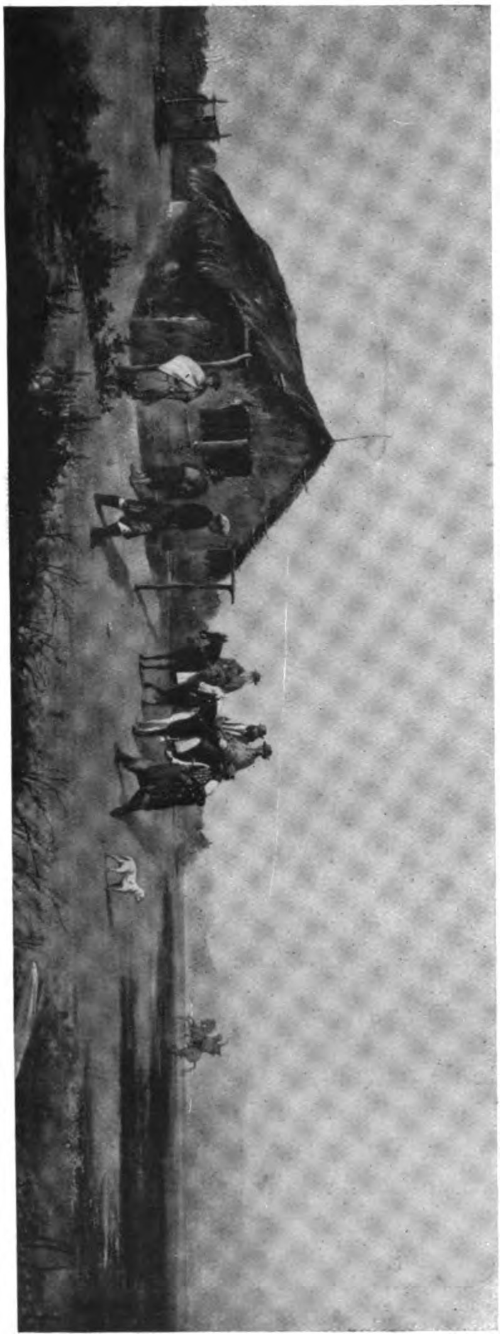


Un rancho en el campo.

14,7 cm.

---

(1) Aguyari había calcado primorosamente al acuarela, en la sección reservada del Museo Vaticano, une serie de maravillosos grafitos greco-romanos, que representaban, con intención licenciosa y el arte más refinado, una fragua del Averno, donde varios demonios machacaban desaforados barras incandescentes, que no eran otra cosa que sus propias virilidades. Qué distancia, entre este alarde lúbrico, rescatado por la gracia y el ingenio de hace dos mil años, con aquellas penosas figuraciones, pesadamente libertinas, a las que antes aludimos.



José Aguyari.—*Jugando a la taba.*

ban diferencia entre la interpretación personal y la simple fotografía habría de ser en favor de la última (1).

Siguiendo Aguyari el ya clásico ejemplo de Vidal, de Pellegrini, de Morel, de d'Hastrel y de Pallière, litografió también su *Album de Vistas y Costumbres Argentinas,* en el que se mostró inferior a sus predecesores, ya que la mayoría de las escenas le resultaron frías.

Fué Don José Aguyari (2) esencialmente acuarelista. *El rancho en el campo,* que publicamos aquí, aunque tomado de una de sus mejores litografías, reproduce una acuarela original suya. Es un puesto de estancia; un rancho viejo, a la sombra de un ombú que aun no ha alcanzado la plenitud de su forma redonda. Un paisano rasguea la guitarra y entona una vidalita, escuchada por el viejo, sentado al lado, mientras otro gaucho llega por la huella al trotecito, sujetando el caballo. Un tordillo, desensillado, está atado al rústico palenque (1).

---

(1) Eran los tiempos en que una distinguida dama, que poseía, por singular excepción, su retrato pintado por Renoir, lo tenía relegado al desván.

(2) Por excepción traducimos su nombre, pues nadie le conocería por *Giuseppe,* él mismo se decía *José,* y había modificado la ortografía del apellido con una *y* griega, para facilitar la pronunciación castellana, que habría resultado *AGHIARI.*

Jugando a la taba, es una importante acuarela de 0.78 × 0.28 centímetros, con ocho figuras, cuatro caballos y un perro. La escena tiene lugar delante de una modesta pulpería, en plena pampa (2).

El juego de la taba debe ser tan antiguo como el mundo; era tal vez distracción favorita de los pastores de Arcadia, pues las figulinas de Tanagra nos han conservado las pintorescas actitudes. En el cuadro de Aguyari, ambos jugadores, tienen tres espectadores a caballo y uno a pie, el otro paisano se desinteresa, bebiendo junto a la reja del pulpero. A lo lejos, un domador termina de amansar el redomón; su airosa silueta, recortada en el cielo, confirma la evocación antigua con un arabesco ecuestre, análogo a los que animan el friso del Partenón. Un perro blanco atisba lo que pasa fuera del cuadro.

La excelente fotografía que publicamos de Don José Aguyari le muestra tal como era: un hombre sumamente delgado, de constitución delicada, cuya distinción física reflejaba su distinción moral; su rostro, iluminado por una mirada inteligente y tierna, es el fiel espejo de su alma bondadosa. Una marcada claudicación, que arrancaba desde la infancia, al desarmarle casi al nacer para la lucha por la vida, acentuó para siempre la afectuosidad de su trato.

Llevó entre nosotros una existencia holgada y vivió rodeado de amigos argentinos; lo que no le impedía de tiempo en tiempo pagar tributo a la debilidad de su naturaleza, con periódicas crisis de *spleen*, última forma de los «vapores» de antaño—dolencia todavía de moda, adquirida en Londres durante su juventud—, que acabó por vencerlo. Falleció en Buenos Aires en 1885 (3).

---

(1) Colección de D. Alejo González Garaño.

(2) Museo Isaac Fernández Blanco.

(3) De la estimación que merecieron sus acuarelas en las grandes exposiciones de Europa, informa el siguiente episodio. Un industrial extranjero, que hizo fortuna en Buenos Aires, y se decia amigo de Aguyari, le compró una acuarela argentina; después se marchó, para instalarse en París. A los pocos meses, una de las principales revistas parisienses ilustradas, reproducia la acuarela de Aguyari, *firmada por su amigo* y precedida de la curiosa mención: «Fuera de Concurso, Miembro del Jurado de Bellas Artes.» El artista, así despojado de su obra, hubiera podido hacer un escándalo remunerador; Aguyari se contentó con mostrarnos la reproducción de su acuarela, que le habíamos visto hacer bajo el murallón del Paseo de Julio, firmada por otro, que cosechaba en su lugar honra y provecho. Ya dijimos que su hermano Tito fué Director de la Academia de Trieste, bajo la dominación austriaca, y la hija de éste, «la bella Lucrezia».

1873

EL PRESIDENTE SARMIENTO Y LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA [1]

Volvamos atrás por un momento. Respecto de educación artística, hemos oido ya dos voces argentinas de distinto timbre, la noble y mesurada de Manuel Belgrano, y la voz altisonante pero bien intencionada, del Padre Castañeda; ahora nos falta oír la de Sarmiento, encendida en ira patriótica, al contemplar desde la Roma de los Papas el feudo de Rozas, pintado de colorado como los maderos del cadalso.

En 1847 [2] comparaba con amargura el esplendor de las artes plásticas, esparcido en torno suyo por el paganismo y el catolicismo, con el desierto artístico de donde procedia, y exclamaba:

> «Lleno de este sentimiento del arte he vivido en Roma familiarizando mi ruda naturaleza americana con las sublimes concepciones artísticas; y después de haber recorrido basilicas, museos, ruinas y catacumbas, en busca de obras maestras, recuerdos históricos o tradiciones cristianas, solía ir a reposarme cerca del *Moisés*, en el vecino San Pedro in Vincoli, o ante *la Transfiguración* de Rafael, o *la Comunión* del Dominiquino, en el Vaticano. Y nosotros, he dicho para mi, en aquellos momentos de embriaguez, producida por la contemplación de tantas bellezas; por qué estamos en América condenados a la privación absoluta del bello artístico, que en sus primeros ensayos muestra el límite que separa el salvaje del hombre civilizado, y en su apogeo es el complemento y la manifestación más elevada de la humana perfectibilidad?
>
> »Pueblos *nuevos* aquellos, repite la vanidad americana, que no obstante encontrarse en esto sorprendida en flagrante delito de barbarie, no consiente en que se le llame bárbara!»

Y exhala el apóstrofe dantesco, justificado por la tirania y la proscripción:

> «Pueblos decrépitos, diría yo, vástagos podridos..., etc.

---

sobrina de José, que llamaba poderosamente la atención en Venecia, por su belleza y elegancia, casó durante la gran guerra con el generalisimo austriaco, el Feld Mariscal von Eckzendorf. De Tito Aguiari existe en el Museo N. de Bellas Artes un cartón al acuarela: *Pablo y Virginia, en la selva*, donación nuestra.

[1] El Presidente Sarmiento tuvo ocasión de asistir a alguna de sus lecciones, en casa de una sobrina, y Aguyari mereció el honor de que el gran educador le considerara capaz de colaborar en uno de sus proyectos.

[2] *Viajes: España e Italia*, pág. 136-139.- *Carta al Obispo de Cuyo*.

. . . .

»Un dia llegará, sin embargo, en que entremos en el buen camino de que vamos tan extraviados, haciendo que irradie hasta nosotros el arte europeo; pues que no teniendo que desenvolver un arte nuestro, todos los artistas debieran tener entre nosotros derecho de ciudadanía. Necesitamos una estatua? Encomendarámosla a Canova, si Canova viviera aún; porque es sólo la posesión del objeto artístico la que debe hacer nuestra gloria cosmopolita en esto, sin curarnos de saber dónde quedaron los despojos del mármol desbastado.»

Consecuente con estas vistas, e impaciente por implantar en Buenos Aires la enseñanza oficial de las artes del dibujo, veintisiete años más tarde, cuando fué Presidente de la República, quiso utilizar en el Prof. Aguyari al primer maestro bien intencionado y probo, que halló en su camino, y le mandó a Italia para que le trajera las bases para fundar la Academia de Bellas Artes, el programa de estudios, y hasta el elenco de profesores que había de dictar los cursos.

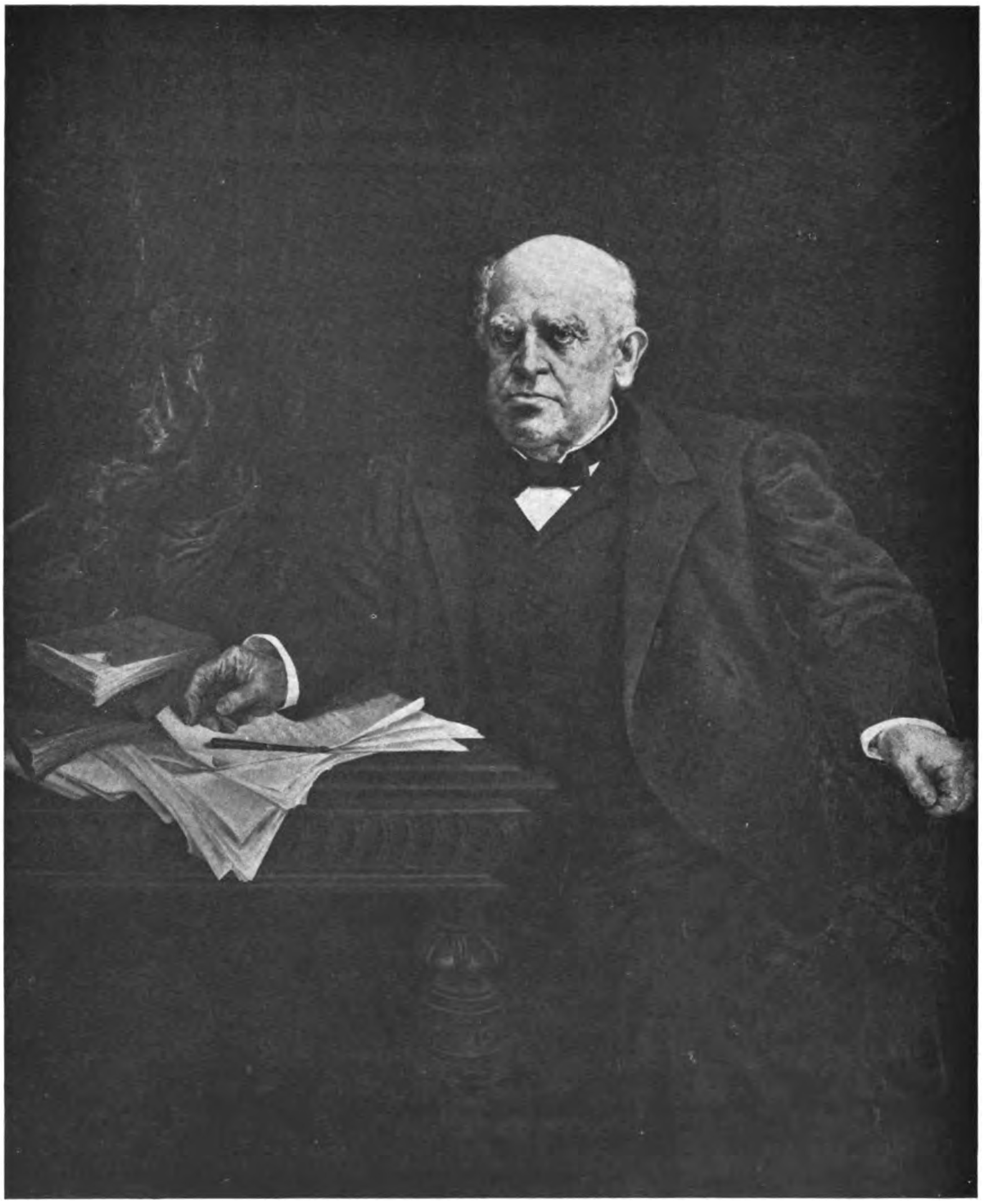
El emisario de Sarmiento cumplió su cometido, pero habiendo tardado—bien inútilmente—cerca de un año en ventilar un asunto, que un hombre como Aguyari ya preparado por su educación académica, habría podido ultimar en dos meses—si no gestionar por correo—, su regreso coincidió con la revolución de 1874, y la terminación de aquella histórica presidencia. La discordia política hizo imposible la fundación proyectada, que, de realizarse, habría adelantado materialmente treinta años la implantación de la enseñanza artística, y de quién sabe cuántos otros, los progresos inherentes a la organización de una faz tan importante de la educación pública.

El *Retrato de Sarmiento* que publicamos aquí, para dejar constancia de aquel adelantado pensamiento de gobierno, ha sido pintado diez y seis años después, cuando el gran educador era casi octogenario, por su nieta, la pintora argentina:

Eugenia Belin Sarmiento

Nacida en San Juan. Fué discípula de Procesa Sarmiento de Lenoir, hermana del prócer, que a su vez recibió lecciones, en Chile, de Raymond Monvoisin. De manera que, aunque la profesora no haya sido sino modesta maestra de escuela en una retirada ciudad de provincia, recibió nobles consejos de Monvoisin y del propio Sarmiento, cuya fiel transmisión pudo orientar a la artista en el camino tradicional.

EUGENIA BELIN SARMIENTO



Retrato de Sarmiento.

A la nieta del grande argentino, le ha correspondido la suerte de pintar sus mejores retratos (¹).

Es éste alusivo a la última y sonada campaña política de Sarmiento, fundador de *El Censor*. Nos muestra al polemista, envejecido en la brega. Es el invencible luchador, de mirada resplandeciente «bajo sus cejas de ogro», como dijo su historiador Lugones. La artista le representa simbólicamente, arrojando la pluma e incorporándose para la acción. Sobre la mesa, atestada de papeles, hay un bronce: *el Soldado de Maratón*, que ahora puede morir, pues es nuncio de victoria.

Dado el merecido éxito que tuvo este retrato (²), Doña Eugenia Belin Sarmiento hubo de pintar otras variantes; la que se halla en el despacho Presidencial, de pie, apoyada la mano izquierda sobre una mesa, en actitud de hablar, accionando con la derecha, es una sobria imagen del orador. Pintado en Holanda, la tierra clásica del retrato, aunque ya lejos del ilustre modelo, las manos son expresivas, vigorosas, características. Otras réplicas y variantes, existen en el Senado de La Plata, en la Escuela Naval, en el Club del Progreso, y en varias otras provincias, Corrientes, San Juan y San Luis. Ha pintado también flores y paisajes, con amor y energía, dos cualidades transmitidas por el abuelo, que supo amar la naturaleza con pasión entrañable y combatir rudamente hasta en sus últimos días.

Genaro Pérez

Pintor argentino; nacido en Córdoba en 1839. Fué abogado de profesión, doctor en teología, y pintor de vocación. Era reputado en su ciudad natal, donde pintó discretos y numerosos retratos, así como varios cuadros de asuntos religiosos para la iglesia de Santo Domingo.

Fué Genaro Pérez hijo meritorio de sus obras. Vivió añorando perfeccionarse en Europa, mas debió formarse solo, en una ciudad mediterránea, aunque docta privada en absoluto de obras de arte.

Falleció el 29 de Junio de 1900.

(¹) Por eso damos la preferencia a éste, aunque sea posterior a su período presidencial, y a riesgo de adelantar en tres lustros la presentación de su autora, que lo pintó en 1889.

(²) Del que un ilustre artista francés pudo decir: «Que Bonnat habría firmado la cabeza...»

1872 - 1883

Alfred Paris

E. Francesa. Nació en Tarbes en 1849.

Este es otro distinguido pintor francés, de formación argentina (1).

Según su biógrafo (2), completado por nuestros recuerdos personales, vino en la niñez a Buenos Aires, se educó en París, y regresó de nuevo entre nosotros, donde permaneció largos años, en la casa de comercio de D. Gustave Falcon. Ligado estrechamente por lazos de amistad con Eduardo Sívori, ambos jóvenes dedicaban los domingos al estudio de la pintura. Alfredo Paris tenia especial predilección por la marina, las costumbres argentinas y el caballo criollo. Practicaba también la litografía para sus ilustraciones. Ilustró con éxito *La Pampa* de Alfred Ebelot (3), y *Painé*, de Estanislao S. Zeballos.

Fué también caricaturista ocasional de un periódico político titulado *El Cascabel*, que durante su breve existencia tuvo encumbrados colaboradores como Lucio V. López, Roque Sáenz Peña y otros.

Compartió con Eduardo Sívori, un taller de pintura en una casita baja de la calle del Rincón, frecuentado por Aguyari y por el que estas líneas escribe. El modelo ordinario era Don Braulio Berrotarán. conocido en sus mocedades del tiempo de Rozas por Don Braulio el de las Puntillas (4).

---

(1) Discipulo del Prof. Romero en la Escuela de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

(2) El notable escritor criollo Don Godofredo Daireaux, francés de nacimiento, ciudadano adoptivo en letras argentinas, a quien citamos complacidos a propósito de Alfredo Paris, con quien tenía como punto de contacto– lo mismo que con Pallière—un hondo criollismo. Es ya una vieja característica del genio artistico francés, esa facultad de adaptación al medio exótico, basado en la simpatía, cuyos más ilustres ejemplos son Lesage, Beaumarchais, Mérimée, Bizet, etc.

(3) Ingeniero de la Expedición al desierto de D. Adolfo Alsina y distinguido publicista francés, vinculado a la Argentina, en donde pasó la mayor parte de su vida y a la que amaba entrañablemente; fué durante largos años colaborador de *La Nación*.

(4) Había tenido en aquella época una mercería muy acreditada, pero fué victima de persecuciones que alteraron su juicio. Era un hombre angelical y risueño, que parecía un niño avejentado. Vestía del modo más somero y pintoresco, un lienzo de arpillera arrollado al cuerpo, atado a la cintura con una faja colorada, sobre la camisa; usaba alpargatas, y llevaba un pañuelo de color en torno a la cabeza. Su habilidad notable era el balero, pero cultivaba también una especie de poesía a la pata la llana, anticipado preludio del dadaísmo y el futurismo de nuestros dias, que en otro medio habría podido valerle ser considerado innovador, acaso «jefe de escuela».

De la producción argentina de Alfredo Paris, dice Don Godofredo Daireaux, experto en asuntos criollos:

> «Ha sembrado a manos llenas en libros argentinos, una cantidad considerable de ilustraciones que son verdaderos documentos pampeanos, por su absoluta verdad de interpretación. La librería Escary publicó durante una larga serie de años, un lujoso Almanaque, cuya parte literaria, casi puramente argentina, se halla ilustrada con centenares de dibujos de Alfredo Paris, entre los cuales algunos son obritas maestras bajo todo concepto, que buscarán con empeño los aficionados, de aquí a pocos años, cuando se den cuenta de lo pobre que está la documentación gráfica relativa a nuestra pampa de ayer, y a sus habitantes primitivos.
>
> »Los doscientos cincuenta mil inmigrantes que llegan por año a la Argentina, desprecian naturalmente, semejantes recuerdos; pero encierran éstos, sin embargo, la misma esencia sagrada de la sangre argentina, y los futuros millones de hijos nacidos con los años, de esos mismos inmigrantes indiferentes, procurarán con afán encontrar esos testimonios del pasado en todas sus formas.»

Y haciendo alusión a la honrosa participación directa que tuvo Alfredo Paris en la fundación de la Sociedad (y Escuela) Estímulo de Bellas Artes (1), termina su noble página necrológica diciendo:

> «Por esto es que tiene que vivir y ser honrada entre nosotros la memoria de Alfredo Paris, como la de un compatriota ilustre cuyo ejemplo deben seguir los jóvenes artistas argentinos, dedicándose a celebrar de preferencia con el pincel y el cincel los hechos grandes y pequeños de la vida nacional, lo mismo que los paisajes y las escenas de la campaña tan variada, tan rica, de la tierra natal argentina, su patria.» (2)

Hacia 1883, Alfredo Paris, que contaba treinta y cuatro años, habiendo reunido laboriosamente los recursos pecuniarios indispensables para volver a Francia, a dedicarse de lleno a su producción artística, se alejó definitivamente de Buenos Aires, y se estableció en París.

De esta segunda época datan sus principales cuadros; y aquella preparación argentina, contrariada por trabajos de índole comercial, por preocupaciones ajenas a la vocación de su espíritu, recobrada su libertad, y después de frecuentar un tiempo el taller del pintor militar Edouard Detaille, alcanzó su plenitud en su cuadro la *Defensa de Bazeilles* (Salón de 1885), en su gran lienzo *Surcouf*, «combate marítimo, de vigorosa factura y de sensacional atractivo». (3)

---

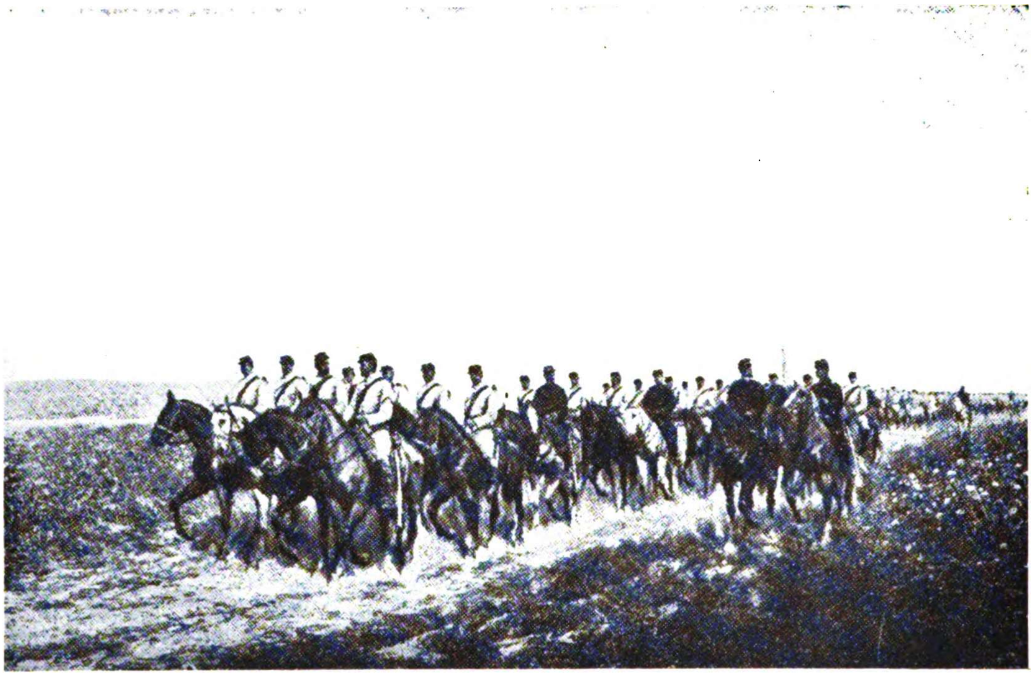
(1) Que historiamos más adelante.

(2) Godofredo Daireaux, revista *Athinae* (Buenos Aires, 1908). Dirección Mario Canale.

(3) Se halla, según Daireaux, en Buenos Aires, en una Colección particular.

No nos ha sido posible ver estos cuadros, pero hemos visitado expresamente el Museo de Tarbes, para examinar allí dos de sus últimas obras; ambas responden a su inclinación artística: *Caballo herido, escapado del campo de batalla;* es una tela de poco menos de un metro, que representa una carretera enlodada, en pleno campo, en día triste y lluvioso, por donde viene huído el caballo maltrecho de un soldado, que ha perdido el jinete en la refriega.

ALFRED PARIS



A través de la pampa.

El otro lienzo, más importante, de dos metros aproximadamente, es artísticamente superior. Se titula: *Paseo de los padrillos.* Son los pensionistas del haras, de la región bearnesa, que sus cuidadores, de casaca punzó, sacan a pasear en una mañana de sol, bajo la arboleda de un camino campestre. Las notas rojas de los palafreneros, entre la verdura asoleada, dan al cuadro una entonación alegre y decorativa, que no se suele hallar en la pintura más bien triste de Alfredo Paris.

El cuadro que publicamos es el más importante entre los de asunto nacional (1). Fué pintado en París, en 1889, para el Pabellón Argentino de la Exposición Universal. Representa *la Conquista del Río Negro por el General Roca,* y ha sido hecho con sus numerosos estudios del caballo criollo, y las referencias verbales del Ingeniero Ebelot, conocedor del desierto pampeano en su calidad de antiguo expedicionario.

Aun cuando la columna en marcha, parece más bien un paseo militar, y su silueta harto regular y correcta no se ajusta a lo que debió ser aquella difícil, si bien rápida expedición, erizada en su aspecto visible por infinidad de artefactos, pertrechos y utensilios caseros, más propio de un éxodo que de una formación militar, la verdad atmosférica está lograda por el artista, y sobre todo, el tipo criollo del milico y del caballo, le dan marcada superioridad sobre el mismo cuadro, interpretado retóricamente por Don Juan M. Blanes (2).

Alfredo Paris, laureado con Mención Honrosa en el *Salón* de 1892, y con Medalla de Bronce en la *Exposición Universal* de 1900, falleció en París, el 25 de Noviembre de 1908.

1873-1888

Francesco Romero

Pintor italiano. Nació hacia 1840. Pasó entre nosotros una docena de años, con intervalos en los que regresaba a Italia.

En Buenos Aires se concretó exclusivamente al retrato, muchos de los cuales ostentan excelentes condiciones de ejecución.

Al volver por tercera vez, como ya funcionaran los cursos de dibujo en la Escuela de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, tomó parte en el concurso para optar al cargo de Profesor, pintando en celda una discreta *Cabeza de hombre* herido en la frente. Romero fué nombrado profesor y dirigió empeñosamente las clases, durante varios años.

Era Romero un espíritu pueril. Solía clasificar a los artistas en esta curiosa forma, que indica la escasa ayuda intelectual que podía prestar a sus discípulos: «El que pinta una figura entera es un artista, y el que pinta media figura es medio artista.» Sin embargo, en el curso de su profesorado, hizo venir de Florencia algunos calcos en yeso, bustos y estatuas clásicas, para la enseñanza del dibujo, que fueron costeados con una modesta subvención del Gobierno Nacional, unida a las cuotas de los socios. Sin recursos suficientes para elevar entonces aquella escuela al rango de Academia, supo aprovechar los escasos elementos de que disponia, consiguiendo dar un impulso al cultivo naciente del dibujo.

---

(1) Lienzo de 2 m. 24 × 3 m. 48, en el Museo N. de Bellas Artes.
(2) Véase el cuadro de Blanes en la pág. 383.

Pintó un buen *retrato de Don Leonardo Pereyra;* y decoró con las figuras alegóricas de *La Ley* y de *La Justicia,* el sobrio plafón (1) de la antigua Facultad de Derecho.

Falleció en Italia en 1906.

Edoardo De Martino

Nació en Italia hacia 1842. Fué oficial de marina, pero pronto abandonó la carrera militar para dedicarse a la pintura, especializándose en calidad de marinista.

Hacia 1870 estuvo de guarnición en Montevideo y en Buenos Aires, donde hizo numerosas relaciones. Volvió después como pintor marinista, y dado que era expeditivo en la ejecución de sus cuadros tesonero en su negociación, los colocaba ventajosamente. De manera que fué De Martino, en nuestro medio y durante años, el único artista que consiguiera lucrar con la pintura (2).

Era De Martino un pintor laborioso, que pintaba con habilidad fotográfica centenares de cuadros, en los que asignaba principal importancia a las embarcaciones, utilizando conocimientos navales de arboladuras y velámenes. Los efectos atmosféricos, de los que sacaron tan interesante y variado partido los grandes marinistas como van Goyen, Bakhuyzen, van der Neer, Turner, y otros magos de la luz, del mar y del cielo, no parecen haberle preocupado nunca. Su coloración es ambigua. No cabe determinar en sus marinas si el efecto es de sol, o de luna, de mañana o de tarde, o si el tiempo está nublado.

---

(1) Malgrado nuestra indicación, el señor Lozano Moujan, que parece haber buscado estas figuras en las paredes del paraninfo, no las ha visto.

(2) Junto con el pintor uruguayo Don Juan Manuel Blanes. Hay que decir también que fué el primero en introducir en nuestras costumbres patriarcales las artes del reclamo, las auto ponderaciones, antes exclusivamente reservadas a los divos del arte lírico, que hoy han venido a ser de tan cómica frecuencia. En su afán de exhibirse, anunciaba que pintaría en público una marina, en el espacio de una hora, rifando el boceto a beneficio de una Sociedad de caridad.

En 1889, hizo con éxito su última exposición en Buenos Aires (¹).

Su cuadro, representando el acorazado *Almirante Brown* (²), poéticamente llamado por el autor *Los pajes del mar,* porque la nave argentina en marcha, viene escoltada por dos o tres gaviotas, es como de costumbre un retrato naval. Hay en el mar agitado, una dureza de cristal, como si fuera tallado en materia vítrea.

De Martino grabó también al agua-fuerte, y sus planchas en claro oscuro son naturalmente superiores a sus pinturas.

Falleció en Inglaterra el 21 de Marzo de 1912.

1875 - 1885

Secundino Salinas

Nació en Gualeguay (Provincia de Entre Ríos). Su vocación fué la pintura; arte de lujo en aquellos tiempos, difícilmente daba para vivir; de manera que, debiendo ganarse la vida, fué alternativamente soldado, fotógrafo de profesión, y pintor por satisfacción personal.

Sin embargo, hacia 1880, pintó un *Retrato del Presidente Rivadavia* y lo donó a la Cámara de Diputados, la cual retribuyó el presente y mandó colgar el lienzo en su Sala de Sesiones (³). Hizo después el *Soldado de Caseros.*

Salinas, jinete criollo, criado en el campo, domador él mismo en su juventud, fué el primero de los pintores argentinos que ambicionó perpetuar en el lienzo el impresionante espectáculo de la doma de potros, y pintó *El domador.* Ardua era la empresa pictórica; y por más que Salinas, conocedor del asunto, lo hubiera representado fielmente, su ensayo fué muy discutido, ya que el autor y el público esta-

---

(¹) En aquella ocasión, a pedido del Doctor Osvaldo Magnasco, Director entonces de *Sud América,* publicamos un severo juicio sobre De Martino en el que aclaramos un equívoco. A esa publicación pertenecen los párrafos que hallará el lector en el Apéndice, pág. 396 y siguientes.

(²) Adquirido por el Ministerio de Guerra y Marina, pasó al Museo N. de Bellas Artes, en ocasión de su fundación.

(³) En 21 de Junio de 1880, por moción del diputado Varela, la Cámara le votó diez mil pesos moneda corriente, en retribución del obsequio.

ban en lo cierto, aunque discutieran sin razonarlas, fugaces apariencias.

No en balde la antigua sabiduría de los estatuarios representaba a Hércules en reposo. A Hércules mismo, simbolo de la acción incontrastable! Analizar el movimiento es inmovilizarlo. El acto de la doma, es el más movido e inestable de los espectáculos, como que es sucesión de movimientos. Habría que explicarlo—como el vuelo de los pájaros—, con la visión cinemática, que descompone en numerosas imágenes sucesivas la rebelión del potro, buscando libertarse por cualquier medio de la intolerable opresión del jinete.

La práctica moderna de la cinegrafía ha demostrado, con los impresionistas, la necesidad de las síntesis, para englobar sin precisarlos, varios movimientos en uno solo. Este recurso es del dominio de los pintores, que pueden graduar las distancias a su antojo y acentuar diversamente, en el grupo ecuestre formado por caballo y jinete, aquello que más se mueve, de lo que se mueve menos.

Por otra parte, en la representación pictórica de la doma del potro, la distancia es un factor que tiene tanta importancia como los actores. Estos son tres jinetes, con sus monturas, pues dos acompañantes secundan al domador, flanqueándolo con sus respectivos caballos y rebenques, para obligarlo a correr hacia adelante, a fin de que el potro soporte al jinete el mayor tiempo posible, y comprenda que la voluntad y destreza ajena se imponen sobre la suya. La acción simultánea de los tres grupos ecuestres, lanzados velozmente en rumbo determinado, requiere pues para desenvolverse, un gran espacio de campo: un trozo de llanura. Esta circunstancia obliga al espectador—representado aquí por el pintor—a alejarse debidamente para abarcar la escena, ya sea que se desplace junto con ella, o que pueda colocarse en un punto estratégico, en calidad de observador. De manera que, si por un lado la síntesis gráfica es obligatoria, para expresar con naturalidad un grupo en acción particularmente movida, por la otra es imprescindible, debido a la distancia interpuesta entre el espectáculo de la doma y el espectador.

La inexperiencia de Salinas le hizo prescindir del ambiente. La llanura y el espacio, que deben formar parte del cuadro criollo que comentamos, estaban ausentes de su tentativa; el espectador resultaba entonces arbitrariamente cerca, y el errado análisis del caballo corcoveando, emprendido por el pintor para explicar el mecanismo del acto, le hizo pasar al lado de su propósito, que era sintético, y escolló en la disección del sujeto cuando lo que ambicionaba era dar la impresión visual.

El tema ensayado por Secundino Salinas es bastante difícil para que en pos de él otros pintores mejor armados, también escollen; de todos modos, su tentativa le honra, pues malgrado la vida humilde y laboriosa que ha llevado, luchó como buen artista para hacer obra de arte original (¹).

◆

(¹) Su ejecución inexperta coincide singularmente con la del aduanero Rousseau.

VII

FUNDACIÓN DE LA SOCIEDAD ESTÍMULO DE BELLAS ARTES

1876

Fracasada como hemos visto, en 1874, en las postrimerías de la Presidencia de Sarmiento, la creación de la Academia oficial de Bellas Artes, cuyo estudio preparatorio fuera encomendado al Prof. Aguyari, la idea de la fundación progresaba silenciosamente.

En el año anterior, un joven pintor aficionado, Eduardo Sívori, volvía de una excursión en Francia e Italia, y entusiasta por la obra de Corot, imitaba entre nosotros sus paisajes grises, esfumados en la niebla matinal de Ville d'Avray. Sívori, que a los doce años se presentaba a disputar una de las primeras becas para estudios de pintura en Europa, instituídas por el Presidente Mitre, y que no pudo ser inscrito a causa de su corta edad; que desde entonces añoraba dedicarse por entero al estudio de la pintura, comenzaba a reunir en la hospitalaria casa colonial de sus padres, en la calle Victoria, algunos espíritus afines, el Prof. Aguyari, Alfredo Paris, el joven periodista Carlos Gutiérrez (¹), yo entre ellos, bajo la mirada entusiasta del hermano mayor Alejandro Sívori, que siempre le alentó a dejar el comercio paterno de frutos del país, por el más elegante, aunque muy aleatorio de las musas; en aquella mesa de familia, presidida por la bondad inalterable de Misia Cirila, a quien el lector conoce por la primorosa miniatura que Goulu pintara para el Coronel Crespo.

(¹) Familia de originales y de artistas.

De modo que, en 1876, después de largas conversaciones y planes. este primer grupo compuesto de Eduardo Sivori, Alfredo Paris, Alejandro Sivori, Carlos Gutiérrez y Eduardo Schiaffino, constituído en Comisión provisoria, bajo la presidencia del Prof. Aguyari, tomó la resolución, bastante atrevida para la época, de invitar a una reunión pública a todos aquellos que simpatizaran con la idea de fundar una Sociedad, que tuviera mandato imperativo de fomentar el cultivo del arte en el erial porteño.

La memorable asamblea fué nocturna; tuvo lugar en el Salón alto de la Confitería del Aguila, en la calle Florida; en la gran sala destinada a los banquetes politicos y sociales, decorada, que digo, presidida en un testero, por el vasto lienzo de Manzoni: *El Calvario*, cuya insólita presencia en aquel sitio, aunque no tuviera el significado de los fatídicos signos que turbaron el último festín de Baltasar, simbolizaba ya maliciosamente para la futura Academia, treinta años de lucha y de sinsabores.

De manera que, aquella semilla, que no pudo ser cultivada en la tierra generosa de los viveros del Estado, hubo de germinar en una maceta, como el cedro del Líbano del naturalista de Jussieu, que halló asilo en un sombrero, antes de extender sus ramas sobre el Jardin de Plantas. La reunión fué numerosa y escogida. Al toque de llamada habian acudido los viejos y los jóvenes; entre los primeros, se hallaban Don Juan Camaña y Don Miguel Cuyar, testigos del árido pasado de la tiranía, ansiosos de ver una alborada espiritual antes de recogerse. Allí nació y se bautizó la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (¹), siendo elegido Presidente Don Juan L. Camaña, el antiguo profesor de dibujo de Manuelita Rozas, decano a la sazón de sus cultores.

Aguyari quería darle, desde un principio, a la nueva fundación, el carácter definido de Escuela de Bellas Artes, con rumbo a la Academia que acababa de malograrse, pero la Asamblea de aquella noche y la Comisión elegida dentro de sus aspiraciones, en el entusiasmo inicial, trazó un programa más ambicioso, que le pareció tan vasto como ilusorio, y optó por mantenerse a la expectativa.

Efectivamente, el programa aprobado el 23 de Octubre de 1876, enumerando los propósitos de la fundación dice:

(¹) Cincuenta y nueve años antes, el precursor Rivadavia, tan adelantado a su época, iniciaba en casa de Doña Joaquina Izquierdo la Sociedad del Buen Gusto que aunque destinada a fomentar el teatro, realizó una Exposición de cuadros en el Colegio de San Carlos, cuya venta no dió, naturalmente, ningún resultado.

«Su objeto único e inalterable es propender al desarrollo y adelanto entre nosotros, del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y demás artes que de éstas dimanan, y para llegar a este fin la Sociedad se propone:

»1.° Apoyar por todos los medios a su alcance todo acto que tienda al progreso de las Bellas Artes mencionadas.

»2.° Creando un punto de reunión para sus socios, en un local aparente.

»3.° Ofreciéndoles el modo de instruirse, formando una biblioteca de obras y publicaciones artísticas.

»4.° Poniéndose en relación con los principales centros artísticos extranjeros, sosteniendo con ellos correspondencias frecuentes.

»5.° Organizando Exposiciones Anuales y premiando aquellas obras que un Juri especial juzgará dignas de tal distinción.

»6.° Creando, cuando sus fondos se lo permitan, una galeria de obras de arte.»

Al Prof. Aguyari no le faltaba razón; este programa era tan ambicioso que ha requerido mucho tiempo y la formación de otras instituciones afines para desarrollarse; pero dos años después, en 1878, ya cumplía cuatro de sus seis promesas: La instalación de un adecuado y confortable centro de reunión para los socios.

La organización y apertura de la Exposición de cuadros, con el concurso de los coleccionistas y de los aficionados.

La formación de la biblioteca de arte, y de una Sala de lectura provista de las primeras revistas europeas de la materia.

La apertura de la Escuela libre de Bellas Artes, resuelta el 2 de Marzo de 1876, bajo la Presidencia del señor Vaca Guzmán, pues Don Juan Camaña fallecía en ese mismo año, casi octogenario.

Estos éxitos habían podido alcanzarse tan rápidamente, gracias a la generosa ayuda pecuniaria de algunos socios protectores, como Don León Gallardo, Don Leonardo Pereyra, Don Martín Yraola, el Doctor Don Francisco Uriburu, Don Manuel Guerrico, y la institución se sostenía con las cuotas de los socios.

El amplio local en los altos de una esquina, sobre la Plaza de Monserrat, ya lo dijimos, era confortable; fué dignamente inaugurado con una Exposición de cuadros, que la Comisión Directiva, en su ingenuo entusiasmo, había decretado que sería de carácter permanente, renovándose periódicamente con el concurso de los escasos coleccionistas, que no pasaban de una docena, aunque nadie hubiera podido citarlos a todos de memoria, pues ellos mismos se ignoraban los unos a los otros: Adriano E. Rossi; Andrés Lamas; José P. Guerrico, que continuaba la colección iniciada por Don Manuel, su padre; Doctor Arraga; León Gallardo; Juan B. Sosa; Francisco J. Brabo;

Rufino Varela; Juan Cruz Varela; Pedro Palacios; Dardo Rocha y Rómulo Piñeyro.

Aquella Exposición fué copiosa y en ella hizo sus primeras armas el grupo de los iniciadores. No hubo catálogo. De manera que no nos sería posible dar idea de cómo estaba compuesta. Fué inaugurada oficialmente por el Ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires (¹), el Doctor Don Vicente G. Quesada, celebrado historiador y más tarde diplómático y coleccionista.

Otro miembro del mismo Gobierno, el Ministro de Hacienda, Doctor Rufino Varela, facilita la apertura de la Escuela anexa de Bellas Artes, acordándole el primer apoyo pecuniario oficial (²).

Don Juan Camaña, consagrado en cuerpo y alma a la institución naciente, al dejar la presidencia de la Sociedad a su sucesor el señor Guzmán, desanda los años en que fué jefe de taquígrafos del Congreso Nacional, reanuda su antigua y ya olvidada vocación de maestro, y en los últimos meses de su vida, se convierte de nuevo en profesor de dibujo, para transmitir noblemente a los jóvenes alumnos todo cuanto sabe.

Corresponde pues a la primera Comisión Directiva, presidida por Camaña, la instalación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, la formación de la biblioteca, la organización de la Exposición de pinturas; y corresponde a la segunda, compuesta por Miguel Lanús, Alejandro y Eduardo Sívori, Prof. Francesco Romero, Enrique Stein, Prado, Alfredo Paris, y Ventura Marcó del Pont, presidida por Guzmán, la creación de la Academia de dibujo, resuelta el 2 de Marzo de 1878; y cuando, a los pocos meses, queda vacante el cargo gratuito de profesor, por fallecimiento de Don Juan Camaña, los colegas de Comisión preguntan sencillamente al Prof. Francesco Romero, si quiere dirigir gratuitamente el curso de dibujo, mientras no se nombre profesor efectivo, y Romero, con la misma llaneza contesta que sí.

(¹) En aquel entonces el Gobierno de la Provincia tenía su sede en la Ciudad de Buenos Aires, al par del Gobierno de la Nación, y se consideraba en ocasiones el verdadero dueño de casa, lo que dió lugar alguna vez a risueños conflictos entre el Gobernador Tejedor y el Presidente Sarmiento.

(²) Así lo atestigua el Libro de Actas de La Sociedad Estímulo de Bellas Artes, con esta mención: «Los Sres. Camaña y Rufino Varela se hacen dignos de nuestro reconocimiento, el primero por sus desvelos y consagración en pro de la Sociedad a que pertenecemos, y el segundo por el apoyo oficial y generoso que le prestó cuando ocupaba el Ministerio de Hacienda de la Provincia.» (*Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales.*—1878-1928.—*Buenos Aires.* Publicación conmemorando el cincuentenario de la fundación de la Escuela. Un vol. profusamente ilustrado, pág. 9.)

Así son los tiempos heroicos de esta meritoria institución, destinada a sustituir y a reemplazar la acción docente del Estado durante un cuarto de siglo.

Meses después, el Prof. Romero gana en Concurso la cátedra de dibujo y pintura, que atendía provisoriamente, y a él se le debe el haber hecho traer de Florencia los primeros calcos de bustos, fragmentos y estatuas clásicas, para organizar la enseñanza progresiva del dibujo, encaminando a los alumnos hacia el modelo viviente.

El Prof. Aguyari preside la Sociedad Estímulo hacia 1883, y fallece dos años después; pero ya están de regreso, de los estudios de Italia, los primeros profesores argentinos, Angel Della Valle y Reynaldo Giúdici, que asumirán honoríficamente las cátedras de dibujo y pintura de la Academia, durante esos veinticinco años de oscura abnegación y de lucha.

En 1891, los alumnos de Della Valle y de Giúdici hacen con éxito la primera exposición pública de sus trabajos, en el almacén de Ruggero Bossi, en la calle Florida, que acumulaba la venta de la pinturería general, los instrumentos de óptica y los artículos navales, y cuyo vestíbulo era como una prolongación del heterogéneo y abarrotado escaparate, asomado a la calle.

Entretanto la Academia se ve concurrida por centenares de alumnos, y bajo la asidua dirección que nos ocupa, sostiene cursos diurnos y nocturnos. Estos son los más concurridos por jóvenes obreros, que buscan mejorar sus condiciones de trabajo en la lucha por la existencia. Son pues, cada vez más numerosos; llegan, y pasan de seiscientos. Su afluencia aumenta los gastos de sostenimiento, los crecidos alquileres, los modelos, aunque como ya hemos dicho, los profesores no prestan, sino regalan su concurso diario. La Academia se sostiene con las cuotas de los socios, las periódicas subvenciones municipales o nacionales, incluídas laboriosamente en los respectivos presupuestos anuales de la Nación, o del Municipio, y borradas en un descuido del protector influyente que las había conseguido.

Esto no obstante, el año cierra con déficit, y toca al Presidente de la institución, que ora es Don León Gallardo, Don Leonardo Pereyra, Don Martín Yraola, Don Francisco Uriburu, o Don Manuel Guerrico, cubrirlo con filantrópica elegancia.

El Ministerio de Instrucción Pública reconoce implícitamente que la Academia de Dibujo y Pintura, anexa a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, sustituye mientras tanto la acción docente del Estado, en esa rama de la enseñanza pública, y le acuerda la honrosa facultad de otorgar diplomas de Profesores de dibujo. Estos, a su vez, van desempeñando las cátedras de la materia en los Colegios Nacionales, y en las Escuelas dependientes del Consejo Nacional de Educación.

En 1893, se amplía el cuerpo ya argentino de profesores; el médico Doctor Benjamín Larroque toma a su cargo el curso de Anatomía Artística; el escultor Lucio Correa Morales, el de Escultura; Carlos E. Zuberbühler, el de Historia del Arte (1).

Entretanto como la Sociedad carece de casa propia, y no ha hallado aún asilo oficial en ninguna parte, cambia de local según los tiempos. Hacia 1898, acaba por instalarse con gran amplitud en el segundo piso de los vastos almacenes de la Galería Florida (2), que desde años atrás aguardan ocupante.

En 1899, a los veintiún años de sacrificios—aquellos que presagiaba *el Calvario* de Manzoni, que presidió la fundación de la Sociedad Estímulo—, la Comisión Directiva, sintiéndose impotente para sostener los gastos cada vez más crecidos, y obligada a negar la inscripción de nuevos alumnos, intenta hacer traspaso al Gobierno del nutrido material de estudio y del numeroso concurso de alumnos inscritos varones y mujeres.

En la Asamblea extraordinaria, que se celebra el 31 de Enero de 1900, se aprueba el proyecto de nacionalización (3), confeccionado por la Comisión Directiva que preside el Prof. Ernesto de la Cárcova; pero pasarán cinco años más, antes de que se realice la nacionalización de la Academia (4).

A riesgo de anticipar sucesos posteriores, pediremos aquí prestado al discurso del Ministro González, algunos de los elocuentes conceptos que le mereció la noble constancia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, y la eficacia de su acción educadora:

> «En cualquiera nación de antigua cultura—no ya en la nuestra, de apenas medio siglo de vida ordenada—, la inauguración de una escuela de arte, sería un suceso de extraordinaria significación, y marcaría un visible paso hacia un

---

(1) Más adelante nos ocuparemos del segundo período de esta Institución, que, a partir de 1905, es el período oficial.

(2) Construídos ingenuamente para una gran tienda moderna, sin que haya tienda, previamente acreditada, que los requiera.

(3) Ibid, pág. 10-13; puede verse el proyecto de donación con nuestras firmas autografiadas.

(4) Ministerio de Instrucción Pública del Doctor Joaquín V. González, en la Presidencia Quintana.

estado más perfecto; y porque lo juzga así el Poder Ejecutivo de la Nación, resolvió acoger entre los institutos del Estado a la Academia de Bellas Artes, formada en treinta años de vida laboriosa y altruísta, y resuelta de hoy en más a consagrarse en absoluto al servicio de la educación pública en uno de sus aspectos más hondos e interesantes. Era, además de parte del Gobierno, un acto de justicia y de recompensa debido a una asociación benemérita, que ha hecho su camino a través de obstáculos y vicisitudes sin cuenta, hasta llegar en plena florescencia, como a recibir el galardón reservado a las vidas abnegadas. La belleza de la acción iguala a la magnitud del beneficio que de ella espera el país, y si es verdad que hay una lógica de correlación inevitable entre lo bello y lo útil, el triunfo alcanzado por esta idea, es triunfo de la justicia, inmanente en el fondo de todas las cosas humanas, y que se revela en mil formas diversas al calor de las grandes inspiraciones colectivas. Bajo tales conceptos, el Gobierno de la Nación acepta el magnífico legado que esta noble asociación le ofrece, para convertirlo, con mayores alientos y recursos, en factor de la obra de intenso patriotismo que su destino entraña.....»

Ministros esclarecidos como Antonio Bermejo, Joaquín V. González, Osvaldo Magnasco, José A. Terry, Juan Ramón Fernández, Luis Maria Drago, Federico Pinedo, Norberto Piñero, utilizaron entonces los elementos formados en las aulas y en las cátedras de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, y del Ateneo, que fué su desdoblamiento, realizando las sucesivas conquistas que iremos enumerando en el curso de este libro; pero es justo proclamar que todas esas conquistas y realizaciones fueron la consecuencia inmediata de aquella fundación inicial, que nos dió los primeros artistas profesionales y los profesores, y rescató de la miseria a millares de obreros, que engrandecieron su facultad de trabajo, ennoblecieron su espíritu en el aprendizaje del dibujo, en la frecuentación de los calcos de la estatuaria clásica, de las publicaciones artísticas, de las proyecciones luminosas del aula de historia.

⁂

VIII

EL MAUSOLEO DEL LIBERTADOR

1878-1880

Albert Carrier-Belleuse

Escuela Francesa. 1824 † 1887. A este célebre artista, se le considera el más notable escultor decorador del segundo Imperio. Dotado de una imaginación y facundia inagotable, satisfizo durante más de treinta años, entre 1850 y 1880, las exigencias ornamentales de una época elegante y fastuosa, que contó con estatuarios como Carpeaux, con pintores decoradores como Delacroix, Chasseriau y Puvis de Chavannes.

Formado desde niño en los talleres de orfebreros insignes y junto al escultor David d'Angers, es el primero en reaccionar contra el gusto reinante bajo Luis Felipe.

Al decir de su biógrafo (¹), a Carrier-Belleuse le corresponde el honor «de haber vivificado nuevamente los ojos privados de pupila por la escuela de David y de David d'Angers». El cristalino había dejado de ser una sustancia translúcida, inexistente por lo tanto para los escultores—lo mismo que para los pintores—, aunque los primeros por fetiquismo clásico lo consideraran opaco como una piedra inerte. Se decía que la expresión del ojo reside en el párpado; pero esta objeción pertenece al número de las observaciones a medias. La expresión reside en ese entero y complejo organismo del ojo, el más vivo y cambiante en el rostro humano; foco de luz encerrado en un marco retráctil e inquieto, que se enciende, amortigua y apaga a impulso de los más versátiles sentimientos y pasiones. Para ello todo concurre, desde el color de la pupila, hasta la mayor o menor dilatación de la retina. Ya las elegantes romanas conocían la droga, cuya absorción

---

(¹) El crítico de arte Achille Segard, de quien tomamos estos datos.

aumenta el misterio de la mirada, agrandando el antro oscuro de la pupila. Pobres de los escultores que no lo tienen en cuenta, so pretexto de imitaciones superficiales y serviles! Los antiguos recurrían a la pintura, coloreaban sus mármoles para acentuar la expresión, o socavaban los ojos para engastarles coloridas ágatas huyendo de la ceguera. De qué le sirve al ojo nublado del ciego, el haber conservado la integridad de sus párpados, el marco movible de pestañas y de cejas, si ha perdido el acento de color de la pupila, la sombra retráctil de la retina?

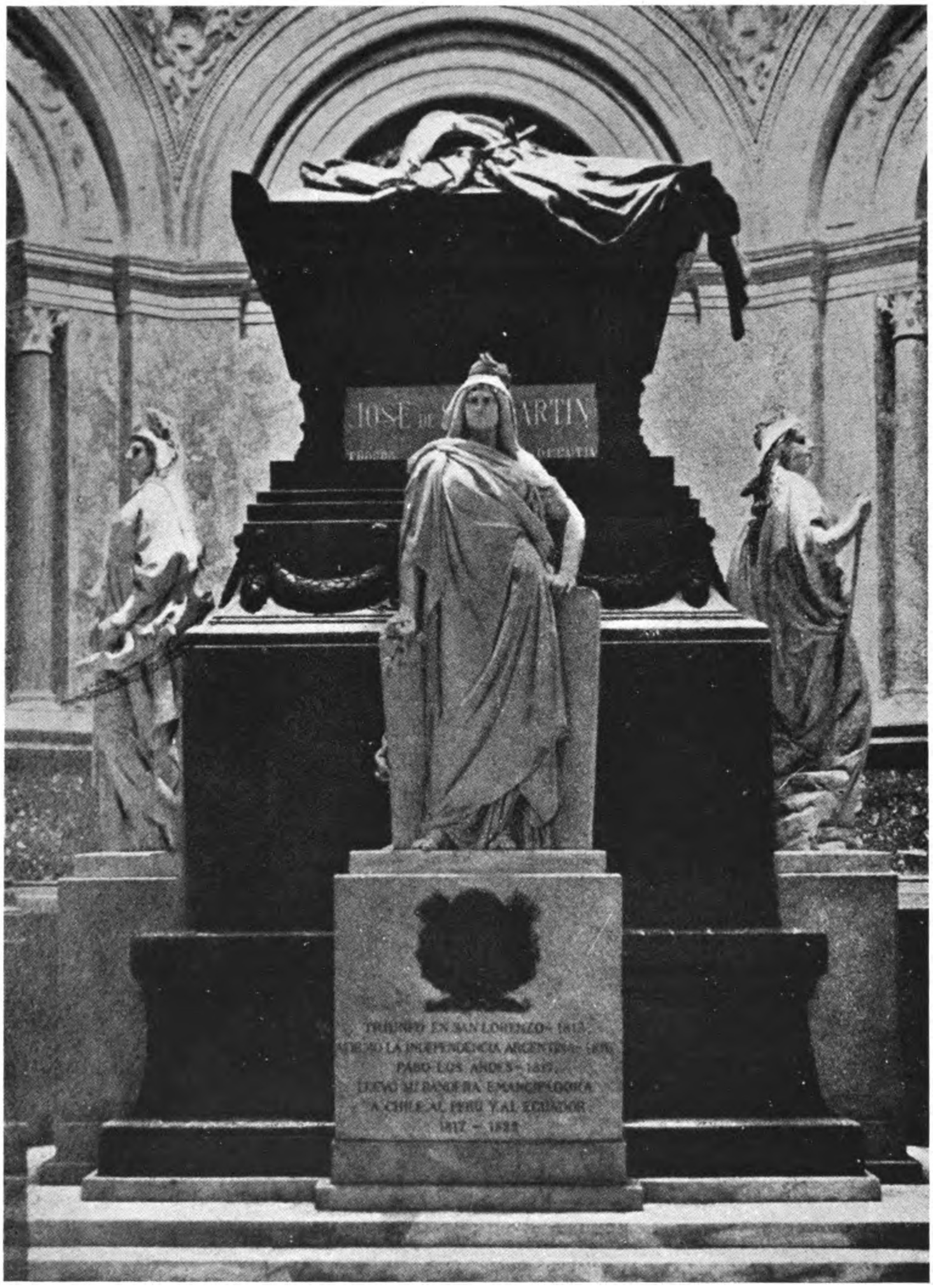
En su juventud Carrier-Belleuse fué el animador de la Manufactura cerámica de Minton, en Inglaterra; y al final de su vida, reanimó los hornos casi apagados de la Manufactura de Sèvres; su fantasía creadora insufló vida nueva a un organismo atacado de anemia. Paul Mantz, que le conoció íntimamente, calcula en mil quinientos los modelos decorativos creados por la fantasía del artista (¹). Esto no le distrae de su obra monumental, y en su fecunda carrera realiza las estatuas de *Alexandre Dumas*, en Villers-Cotterets; de *Jean Jacques Rousseau*, en Montmorency; el Monumento de *Massena*, en Niza; el *Mausoleo de San Martín*, en Buenos Aires; la estatua de *Bolívar*, en Caracas. Colaborador del arquitecto Garnier en la decoración de la Opera de París, suyos son los soberbios lampadarios de la escalinata de honor; las grandes figuras en la del Hôtel de Ville; las *Cariátides* del Teatro de la Renaissance; la decoración en estuco de los Pabellones Lesdiguières y La Tremoille en el Louvre de Napoleón III. En 1867 obtiene la Medalla de honor con su grupo *el Mesías* (Iglesia de St. Vincent de Paul). La sala de la escultura moderna, en el Museo del Louvre, alberga su *Hebe*, cuyo sueño vela el águila de Júpiter. Sus bustos son muchos y famosos: los de *Napoleón III; Daumier; Thiers; Georges Sand; Th. Gautier; Renan; Delacroix; Corot; Gustave Doré; la Ristori; la Condesa Castiglione*, etc. Cuenta entre sus discípulos al glorioso Rodin, a Delaplanche, a Falguière.

Ya hemos visto que en 1872 Albert Carrier-Belleuse ejecutaba para Buenos Aires la estatua ecuestre del *General Belgrano*, en colaboración con Manuel de Santa Coloma, que modelaba el caballo.

Más adelante, en 1878, toma parte en un concurso, entre estatuarios franceses, para ejecutar el monumento más importante de su larga carrera artística, el *Mausoleo del Libertador Don José de San Martín*, para la Catedral de Buenos Aires, y lo gana en buena lid.

(¹) A. Segard, biografía ya citada.

ALBERT CARRIER-BELLEUSE


TRIUNFO EN SAN LORENZO - 1813
PASO LOS ANDES - 1817
A CHILE AL PERU Y AL ECUADOR

Mausoleo del Libertador Don José de San Martín

Esta obra capital en la producción del estatuario es digna del héroe cuyas cenizas encierra; habla al espectador con soberana grandeza. Las tres efigies marmóreas, Argentina, Chile, Perú, que montan guardia perpetua en torno al sarcófago del Libertador, proclaman ante la historia la veneración de tres grandes pueblos por el Capitán victorioso y el abnegado patricio.

José de San Martín, mantenido en el ostracismo por la torva suspicacia del tirano Rozas, que recela la presencia de su grandeza, fallece lejos de la patria el 17 de Agosto de 1850, en su sereno refugio de Boulogne-sur-Mer. Sus restos son repatriados en 1880 y hallan el postrer asilo en la Catedral de Buenos Aires. Una capilla lateral, erigida por el arquitecto Aberg, sirve de exiguo estuche al noble Monumento de Carrier-Belleuse, que realiza su obra más sentida, cuando se recoge a meditar sobre la gloria de un libertador de pueblos.

Este monumento de lineas sobrias, del que fluye una expresión de serenidad augusta, debió alzarse en medio de la nave principal, en el centro mismo de la iglesia metropolitana, como quien dice en el corazón del pueblo. Consideraciones de otro orden restringieron el homenaje de la Nación. El Libertador fué relegado a una capilla lateral insuficiente, donde no hay espacio para reverenciar su augusta memoria.

Cabe deplorarlo, porque la iglesia se habría ennoblecido asumiendo la guardia de aquel mausoleo; pero el clero Capitular no comprendió que la nación Argentina le confiaba en custodia el Arca Civica.

Rodin hace el busto de Carrier-Belleuse y Cormon pinta su retrato. Una calle de París lleva su nombre, y en el centenario de su nacimiento, el 12 de Junio de 1924, la Municipalidad parisiense honra nuevamente su memoria inaugurando una placa conmemorativa en la casa de la calle de la Tour d'Auvergne, donde el estatuario trabajó durante los treinta años más fecundos de su vida.

No seria justo que la Municipalidad de Buenos Aires diera también a una de nuestras calles el nombre del noble escultor extranjero, que supo inspirarse en los fastos americanos, para celebrar tan dignamente nuestra más encumbrada gloria? O no haremos distinción alguna entre los más nobles colaboradores espirituales como Carrier-Belleuse, Rodin (1), Rubino, Bourdelle y los banales abastecedores?

---

(1) Autores de los Monumentos de Sarmiento, de Mitre, de Alvear

IX

1880

LAS PRIMERAS AGUAS-FUERTES

Eduardo Sívori. Pintor argentino, 1847 † 1918, de quien empezamos a hablar con motivo de la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, grabó hacia 1880, cuatro años antes de ir a estudiar a Europa, cuando todavía no era sino un aficionado, la primera agua-fuerte ejecutada entre nosotros: *Tropa de carretas en la pampa,* que publicamos aquí, en calidad de precursor de los numerosos y algunos notables grabadores actuales.

De aquellos ya lejanos tiempos, no se conoce otro ensayo, además de éste, que el ejecutado por Emilio C. Agrelo, con *los Ombúes* (1).

Tropa de carretas en la pampa, es el mismo asunto tratado por Pallière en colaboración con nuestro malogrado Sheridan; contiene sobriamente expresada y verídica esa nota meláncolica, que la pampa exhala como el estrídulo del grillo, hecha de agreste soledad y angustiosa monotonía, cual si fuera perceptible al jinete que la cruza el pausado latir del eterno silencio.

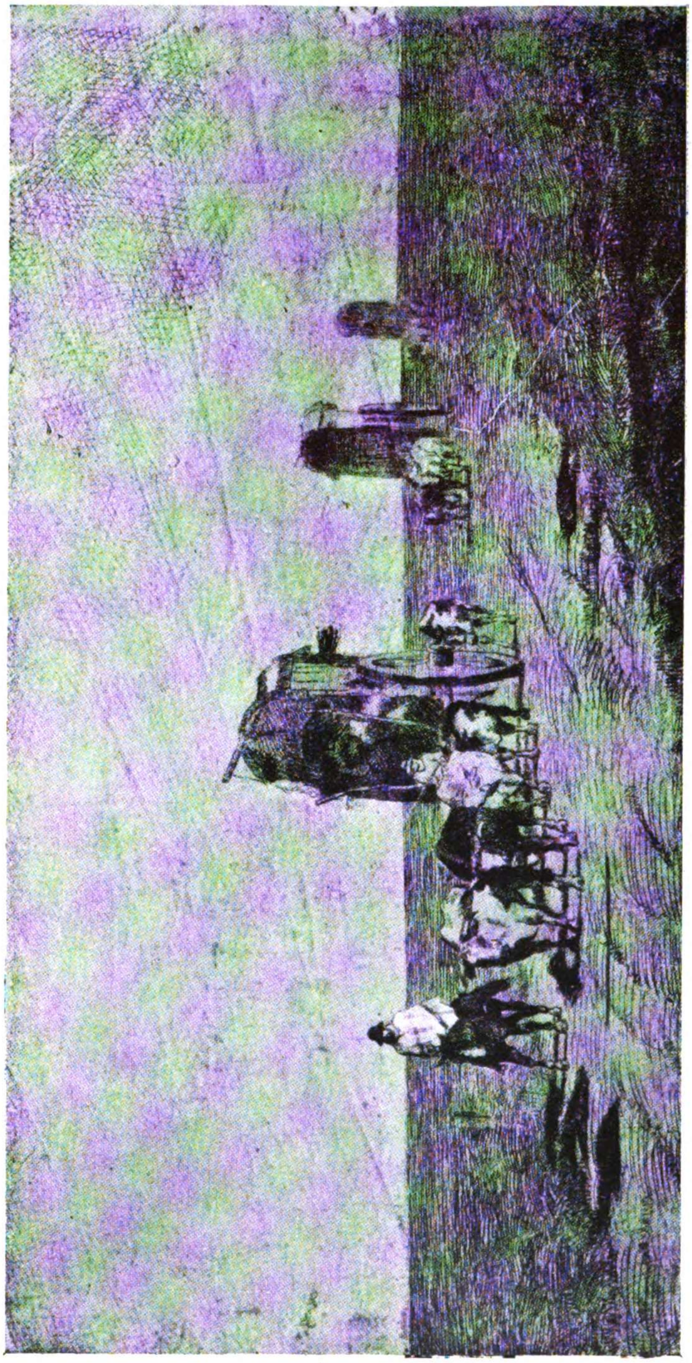
Emilio C. Agrelo, distinguido arquitecto argentino, que durante algunos años dirigió con brillo el Departamento de Obras Públicas de la Municipalidad de Buenos Aires, realizó entre nosotros al par de

---

(1) En 1927, la benemérita agrupación de artistas y escritores, denominada *La Peña,* editó un Album de 37 reproducciones: *Aguas-fuertes Argentinas,* patrocinado por *La Prensa,* precedido de un Prefacio en el que Don Daniel Marcos Agrelo establece los orígenes del grabado en Argentina. Sólo se echan de menos, en esta interesante publicación, algunas planchas satiricas a la manera goyesca, que revelan en sus jóvenes autores una plausible tendencia al humorismo de buena ley, cuando fustiga los ridiculos sociales con el buril del grabador y la pluma del moralista.

Sivori una de las dos primeras aguas-fuertes: *Los Ombúes* y, posteriormente: *Cabo Corrientes*. Ambos paisajes están artísticamente presentados y resueltos. *Los Ombúes*, en formato de breves dimensiones, expresan con sencilla naturalidad la majestuosa grandeza del árbol pampeano, cuya frondosa magnitud armoniza plenamente con la llanura interminable.

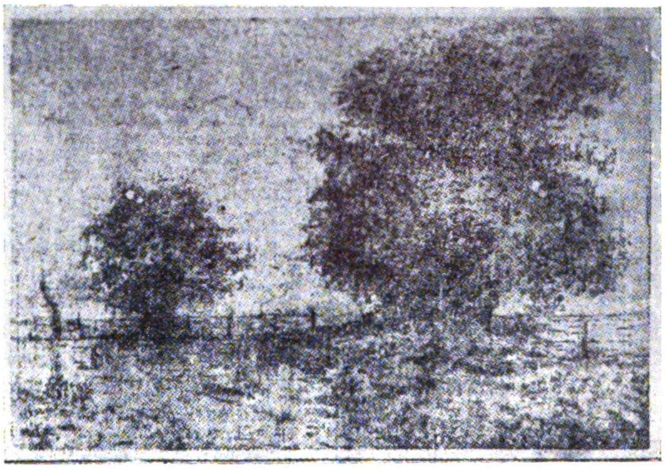
En pos de estos precursores argentinos se destaca la obra de un aventajado y fuerte profesional italiano, Alfonso Bosco, que acabó de formarse entre


E. Sivori.—*Tropa de carretas en la pampa*

nosotros; aquí ha realizado lo mejor de su obra, grabando notables planchas.

Alfonso Bosco nació en Turín en 1858. Vino a Buenos Aires hacia 1882. Volvió a Italia y regresó de nuevo para establecerse definitivamente en calidad de Director de la Imprenta de una poderosa empresa industrial, la Compañía Sud Americana de Billetes de Banco (¹). En esta larga práctica ejecutó hermosas aguas-fuertes, litografías originales y numerosos *ex-libris*. *Tormenta en San Martín* (reproducida en la revista *Plus Ultra*) y *Retrato del General Mitre*, figuran entre sus obras principales. Se dedicó también a la enseñanza del grabado y fueron sus discípulos Martín A. Malharro y Mario Canale. En Viena expuso su colección de *ex-libris* originales, que fueron muy apreciados.

EMILIO C. AGRELO



Los Ombúes

Según Daniel M. Agrelo (²) la importancia artística del grabador Bosco fué reconocida en Italia por el conde Ratti Opizzoni, presidente de la Sociedad de Coleccionistas italianos (Turín, 1913), en una obra que corre impresa.

La expresiva alegoría de Alfonso Bosco, que publicamos aquí, fué concebida por el maestro grabador en 1918, a raíz de la muerte del pintor Eduardo Sívori. Representa en forma intensamente dramática un viejo roble descuajado por el vendaval. En el corazón del árbol están grabadas las iniciales del viejo maestro, junto a las fatídicas cifras del nacimiento y de la muerte. El poderoso raigambre, retor-

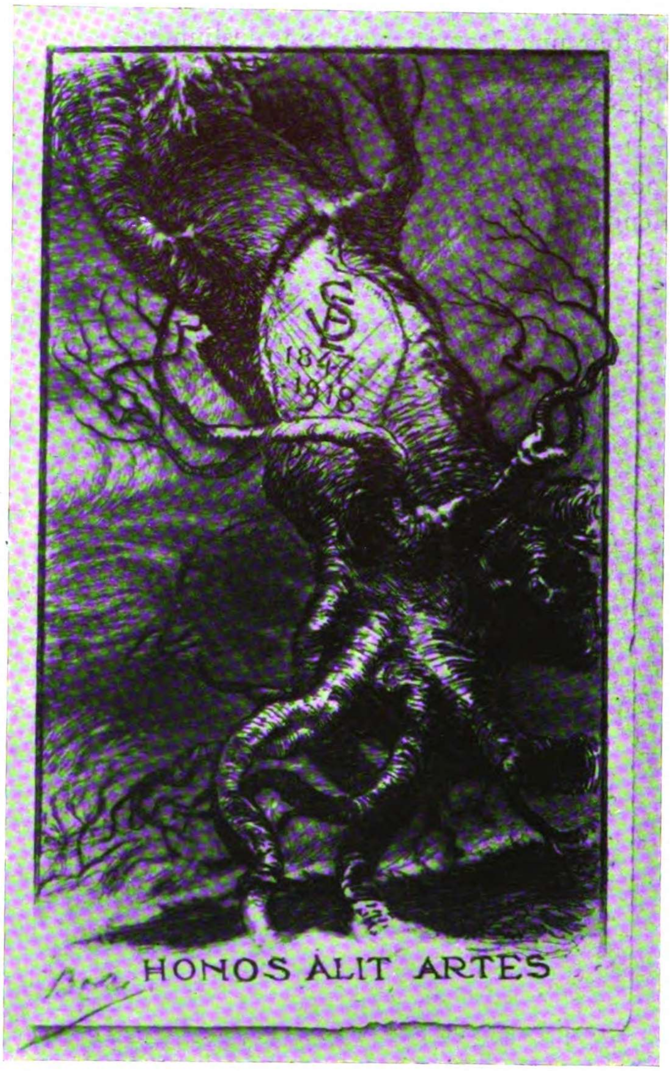
---

(¹) José M. Lozano Mouján: *Apuntes*, ya citado.

(²) Prefacio de *Aguas-fuertes Argentinas*.—Edición de «La Peña», 1927.

cido como tentáculos de pulpo, arrebatado al suelo a impulso del huracán, rueda en alas del pampero; en las tinieblas transparentes el torbellino es visible y sensible al oido; se perciben mentalmente las ráfagas del viento huracanado, la *bufera* dantesca está en su apogeo. Sólo un maestro del claroscuro, que había estudiado ya *la Tormenta* pampeana, ha podido realizar evocación tan intensa en una plancha de cobre apenas mayor que un *ex-libris* (1). Alfonso Bosco falleció en 1921.

ALFONSO BOSCO



Honos alit artes

1880

Ventura R. Lynch

Argentino, 1850 + 1888. Por haberse extinguido antes de acabar de formarse, este pintor pertenece al número de los que dejaron efímero rastro de su paso.

---

(1) Este sentido homenaje a la memoria de Eduardo Sívori fué realizado por *La Estampa*, dirigida por Mario Canale—su discípulo—, quien publicaba al mismo tiempo el intencionado perfil del artista.

La única obra suya que conocemos: *Ultimos momentos de Adolfo Alsina,* es ese lienzo de 3 metros por 2, en donde el joven autor ha tenido la ambición generosa, aunque no bastante justificada, de perpetuar una dramática escena, destinada a rememorar la desaparición de un noble y valeroso caudillo, que fué muy amado de amigos y partidarios, y muy temido y respetado por sus adversarios. Hijo del patricio Don Valentín Alsina y de Misia Antonia Maza, matrona ilustre por sus virtudes cívicas, su entereza legendaria y la vivacidad de su lenguaje, Don Adolfo heredó todas juntas las grandes cualidades y condiciones maternas.

El cuadro de V. R. Lynch, compuesto de numerosos personajes que rodean el lecho del ilustre moribundo, adolece de inexperiencias (¹).

⁂

(¹) Donado por la señora Mariana T. de Cambaceres al Museo N. de Bellas Artes, cuando su fundación, en 1895; pasó después al Museo Histórico Nacional.

X

1882

UNA ALEGORÍA ARGENTINA DE GUSTAVE DORÉ

ESCUELA Francesa, 1833 † 1883. Este genial dibujante, pintor y escultor, que durante treinta años del siglo pasado asumió con brillo la difícil tarea de ilustrar, mediante interpretaciones originales, algunas de las obras capitales de la literatura universal, entre las cuales: *Los Evangelios, la Leyenda del Judío Errante, la Divina Comedia, Orlando furioso, Rabelais, el Paraíso perdido, Don Quijote, las Fábulas,* de La Fontaine; *los Cuentos,* de Perrault; *los Cuentos droláticos,* de Balzac, etc., y como escultor decoró alegóricamente el pedestal del Monumento de Alexandre Dumas, en la Plaza Malesherbes, y ejecutó un celebrado vaso decorativo: *la Viña,* un año antes de su muerte trabajó también para nosotros.

En 1882, el Presidente Roca, deseoso de conmemorar con un acto significativo el arreglo de límites entre Argentina y Chile, y al mismo tiempo, queriendo dar las gracias en noble forma el Ministro de Estados Unidos, General Thomas A. Osborn, por su mediación amistosa en la terminación de aquel antiguo pleito heredado de la Colonia, encomendó un *Escudo* alegórico, en metales preciosos, al reputado orfebrero Froment Meurice, cuyo cartón original, alusivo al Tratado celebrado el 23 de Julio de 1881 entre ambas Repúblicas, fué concebido y ejecutado por Gustave Doré.

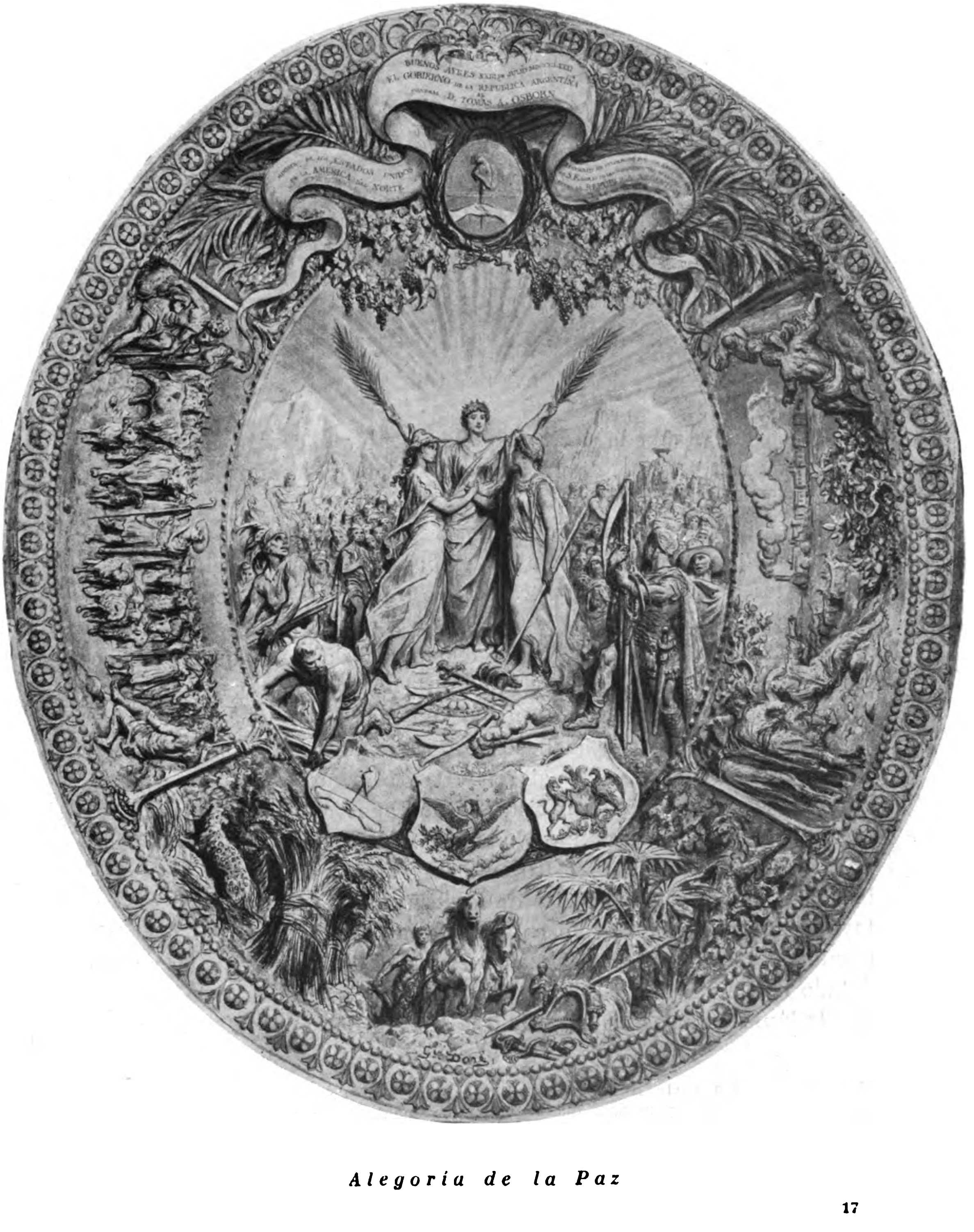
Transcurrian ya los tiempos en que el Jefe del Estado expresaba el agradecimiento de la Nación, con la pintoresca ofrenda de una hermosa y perecedera yunta de caballos, y se iniciaban otros, en los que se daba preferencia al ingenio de los modernos Cellini.

En 1883, en el mismo año de la muerte de Gustave Doré, se exponía en Buenos Aires, en la Casa Quesnel, el magnífico presente destinado al Ministro Osborn (¹).

El Escudo, de noventa centimetros de alto por setenta y cinco, es de plata oxidada, oro, fierro y esmalte, cincelado en alto y bajo relieve y lleva las firmas de *Gustave Doré*, autor del dibujo alegórico; *Vernier*, cincelador; *Cameré*, orfebrero, y la de *Froment Meurice*, bajo cuya dirección y en los talleres de quien fuera ejecutada la obra de arte. Se divide en un campo central ovalado, circuído por una amplia orla compuesta de cuatro segmentos ornamentales, alusivos al acto que celebra.

De pie, en el centro de la composición, se alza la figura de la Paz, cobijando a las dos Repúblicas hermanas, que se dan la mano, bajo las ramas de emblemático olivo, elevadas sobre ellas. A los lados, numerosos guerreros deponen las armas, mientras se extingue en el suelo la tea de la discordia; detrás de los primeros grupos, perdiéndose gradualmente en una perspectiva infinita, se ve a los dos pueblos escalonados. Más lejos aún, los majestuosos Andes; las cimas de la montaña, cortadas en bruscas facetas, tienen el brillo de las eternas nieves. Aun más allá, los rayos del sol naciente, coronan el pacto de los pueblos con una espléndida alborada. El campo central está rodeado de un festón compuesto de cuatro bajo relieves, aislados entre sí. El de la derecha del espectador, deja ver en lontananza un tren de *Ferro-carril atravesando la pampa*, entre el espacio que deja vacío el *Grupo de paisanos*, y *la Familia*. A la izquierda, *Pastores conduciendo vacas y ovejas;* en la base del Escudo, bajo los emblemas de Estados Unidos, de Chile y de Argentina, un *Labrador arando*, cuyo atelaje en escorzo, tiene la nobleza del carro de Apolo, espanta con su labor las fieras del desierto, un león de un lado, un jaguar del otro. Coronando la obra, y cerrando el profuso festón, el escudo argentino labrado y esmaltado en colores, bajo una banderola de oro—entre palmas, pámpanos y racimos—con esta leyenda:

(¹) Tocóle al autor de estas referencias, que entonces se iniciaba en la crítica de arte, comentar aquella obra para los lectores de *El Diario*.


BUENOS AYRES
EL GOBIERNO DE LA REPUBLICA ARGENTINA
D. TOMAS A. OSBORN
ESTADOS UNIDOS
DE LA AMERICA DEL NORTE
G. Doré

Alegoría de la Paz

Buenos Aires, 23 de Julio de 1881.
El Gobierno de la República Argentina
al
General D. Tomás A. Osborn
Ministro de los Estados Unidos
de la América del Norte,
recuerdo de estimación por los amistosos oficios
de S. E. durante las negociaciones de límites,
entre la República Argentina
y la de Chile.

Al borde del escudo, cerrando el ciclo externo, corre un nielo ornamental de oro y fierro, de un carácter sobrio, alternando con gruesos clavos esmaltados de celeste.

El emblema nacional figura dos veces. Nótese la elegancia, o el esplendor que asume, cuando es el buril de Doré—o el cincel de Rodin—los que lo evocan, sustrayéndolo a la banalidad de grabadores adocenados y de viñetistas (¹).

Naturalmente en esta obra de orfebrería, donde lo que se requería era la unidad decorativa y la clara lectura del lenguaje alegórico, el autor no se ha preocupado ni por un momento del colorido local americano. El artista no ha buscado documentarse con fotografías de tipos, de costumbres, de paisajes. Por otra parte, dónde estaban entonces los escasos costumbristas? Doce años antes se extinguían al mismo tiempo Pueyrredón y Monvoisin. Carlos Morel y Pallière, los únicos sobrevivientes, entre los cultores de asuntos criollos, se hallaban recluídos en sus cuarteles de invierno; nadie los recordaba. Gustave Doré era, pues, el solo capaz de concebir un conjunto esencialmente decorativo y alegórico a un mismo tiempo, armoniosamente dotado de unidad escultórica, dentro de la más rica fantasía. Su elocuente lápiz maneja con maravillosa destreza las multitudes humanas

---

(¹) En otra parte hemos encarecido la necesidad de abrir un concurso entre artistas y heraldistas, para fijar oficial y definitivamente las normas del Escudo Nacional, librado hasta ahora a la impericia y al mal gusto anónimo de aficionados e industriales. Véase *Urbanización de Buenos Aires*, pág. 169-172, y *Recodos en el sendero*, pág. 92-94.

y los accesorios, caracteriza los animales, les da vida propia. Además, es el mago del claroscuro. Mediante acentos de blanco y negro alcanza a expresarlo todo; el esplendor del sol, la diafanidad del espacio, el misterio de la sombra; la solidez de la roca; la inconsistencia del humo; la fiereza de la belua; la pasividad del ganado; la pululación de las muchedumbres; la soledad del desierto; la expresión de las emociones; la exuberancia del paisaje... en suma, el fausto decorativo (1).

Quiso la casualidad que al año siguiente, en 1884, fuéramos a Europa por razones de estudio, y en Londres, visitando en su casa al Cónsul General Don Alejandro Paz, este caballero nos mostrara el cartón original: *Alegoría de la Paz*, de Gustave Doré, que guió el cincel de los orfebreros franceses, artífices de aquel Escudo. Pude entonces examinarlo detenidamente, después de haber descrito en Buenos Aires la magnífica pieza de orfebrería.

La Alegoría de la Paz, de G. Doré, que publicamos aquí, ha sido ejecutada al agua-tinta en las dimensiones de 0.87 centímetros por 0.74 1/2. «Ha quedado en mi poder, dijo el Sr. Paz, porque fuí comisionado por el Presidente Roca, para entenderme con Froment Meurice y con Gustave Doré, a quien pagué directamente el importe de su obra. Y cuando el orfebrero, después de realizado el Escudo, me devolvió el cartón original, pasé una nota al Ministerio, comunicando que este valioso cartón estaba a la disposición del Gobierno. No he tenido contestación, y aquí lo guardo hasta que me lo pidan.» (2)

Ha hallado pues el asilo que le correspondía, este recuerdo histórico de un acto de fraternidad americana, que es al mismo tiempo una obra hermosa y característica del más genial ilustrador del siglo XIX.

---

(1) Doce años después *The Times-Herald*, de Chicago, recordaba con admiración el regio presente: «El General Osborn tiene un raro recuerdo de la República Argentina. Un fragmento de historia en el que los Estados Unidos desempeñaron el papel de pacificadores en un serio conflicto... Este Escudo, cuyo valor intrínseco es de muchos miles de dólares, etc., etc.»

(2) Once años más tarde, en 1895, encargado yo por Decreto del P. E. de recoger las obras de arte pertenecientes a la Nación, diseminadas en las reparticiones públicas, para organizar el primer Museo N. de Bellas Artes, de reciente creación, recordé el cartón de Gustave Doré, varado en Londres, y lo pedí por mediación del Ministerio de Relaciones Exteriores. Don Alejandro Paz se apresuró a remitirlo; y más tarde, cuando regresó a Buenos Aires, aquel caballero me dijo: «Qué susto me dió usted con ese reclamo. Años hacía que tenía el cartón enrollado en un tubo de lata y ya no sabía dónde lo había guardado.»

1883

Miguel Pallejá

Pintor y litógrafo uruguayo, 1861 † 1887. Este delicado artista, que pasó en Buenos Aires el mejor tiempo de su corta vida, falleció en Barcelona a los veintiséis años. Vale decir, que su obra artística fué truncada en plena producción. Dedicado al retrato, en el año que nos ocupa exponía entre otros, en el vestíbulo de Bossi, un hermoso retrato de *Carlos Guido Spano*, en todo el esplendor de su romántica belleza.

Los porteños de entonces, malgrado el vuelco sufrido por la ciudad de Buenos Aires, cuyas viejas calles provinciales han sido arrasadas por sucesivas transformaciones edilicias, aun pueden seguir mentalmente el rastro del poeta; su prestigiosa silueta, sus negras ropas casi talares, con el amplio cuello blanquísimo, el anchuroso sombrero de anabaptista, cubriendo el hermosísimo rostro, que emerge del marco de plata de una cabellera merovingia y una luenga barba de apóstol, aun no se ha borrado de la memoria visual y afectiva de los que alcanzamos a ser sus contemporáneos. Todavía le evocamos con admiración cariñosa, ya que el noble poeta, solo de su estirpe, discurría en aquel yermo con tanta naturalidad y serena prestancia, como pudo hacerlo otrora su remoto antepasado Ovidio, errante entre los Scytas. Patriarca solitario de las letras, Guido fué para nosotros ejemplo vivo y reconfortante de una cultura superior.

El joven artista había conseguido dar a su retrato el carácter típico del poeta. Guido aparece en actitud de tranquila meditación; la oscura mirada, burlona y expresiva, anima espiritualmente su majestuoso empaque de león en reposo.

Pallejá trazaba, con amor y destreza, a punta de lápiz, cabecitas ligeras y expresivas, como un adepto de Ingres (¹).

Las exigencias de la vida le hicieron encargarse de la decoración pictórica de la Quinta de Lezama, donde este potentado, creador del hermoso parque que lleva su nombre, en el barrio Sud de Buenos

---

(¹) En el Museo N. de Bellas Artes existen algunas de sus páginas de álbum, que bastan para apreciar la calidad de su arte.

Aires, tenía su residencia (¹). Don Gregorio Lezama, después de haber plantado pródigamente árboles y arbustos de la más fina esencia, y poblado sus jardines con figuras alegóricas y vasos ornamentales, quiso decorar también con pinturas los muros principales de su residencia, y llamó al joven y malogrado pintor uruguayo.

Pallejá satisfizo los deseos del propietario, pasando algunas semanas trepado en los andamios, para decorar con ninfas, angelotes, y guirnaldas la mampostería de Don Gregorio. Un sábado, al anochecer, le dijo al Sr. Lezama: Mañana no vendré, voy a aprovechar que es domingo para estudiar en casa la composición de una alegoría.

Y su patrón repuso, malhumorado: De manera que después de haberse comprometido a decorarme la casa, ahora salimos con que necesita estudiar!

El tímido artista enmudeció, sin saber a qué santo encomendarse, mientras el dueño de casa murmuraba: Habérmelo dicho antes para llamar a otro, que no tuviera necesidad de estudio.

Después de esta confidencia no le vi más. El delicado artista se marchó a Barcelona, cuna de sus padres, y allí murió prematuramente. Acaso iría a ver de cerca los componentes espirituales de aquellas alegorías, cuyo consciente estudio, en aquel día de reposo dominical, le diera tan mal rato...

◆

(¹) Ahora es la sede del Museo Histórico Nacional.

XI

LOS EDUCADORES

Al grupo de García del Molino, de Morel, de Pueyrredón y de Boneo, lo debemos el haber salvado del olvido fisonomías y costumbres argentinas, cuya memoria estaba en trance de perderse. A los siguientes, que son los de Sívori (iniciado tarde), Della Valle, Correa Morales, Giúdici, Ballerini, Mendilaharzu, Cafferata, Schiaffino, Caraffa, Rodríguez Etchart, Malharro, de la Cárcova y Collivadino se les debe el haber sido el lazo de unión con el arte europeo, el primer núcleo de artistas profesionales, organizadores de la enseñanza, de las exposiciones y de la producción artística, aun cuando su continuado esfuerzo y desinteresada dedicación, hubo de desenvolverse laboriosamente en medio de un afectado desdén de la clase pudiente, de la indiferencia de los gobernantes.

Uno de los profesores más escuchados, proclamaba entonces que «la duda es científica», sin percatarse de que si ello fuera cierto, esos pretendidos sabios tendrían mucho parecido con los ignorantes, puesto que la duda es un estado de ignorancia, del que hay que desprenderse para la negación o la afirmación bien fundada, lo que constituye el aporte científico.

Esa falta de confianza fué, sin embargo, por espacio de mucho tiempo, la contribución de los dirigentes al esfuerzo individual de los educadores, ya que éstos habían superado el nivel común, en su condición de estudiosos, bajo la dirección de maestros europeos, y en la frecuentación asidua de los museos y exposiciones del mundo; mientras los otros, privados en absoluto hasta de museos y de exposiciones, sólo adquirían, en el mejor de los casos, esa información superficial al alcance de los turistas, cuando toman a pecho su condición de tales.

Se produjo entonces un penoso malentendido, que sólo habría de disipar la acción del tiempo (¹), dando lugar a la evolución correspondiente.

Las becas obtenidas de la generosidad del Congreso, por iniciativa personal de algun diputado o senador, diversamente rentadas según el grado de favor dispensado al postulante, o de influencia política en el apadrinador, mantuvo durante algunos años un pequeño y elástico grupo de músicos, pintores y escultores, que vinieron a ser a su regreso los animadores del medio, los que despertaron con el ejemplo de su reciente contacto con el arte europeo, la mente aletargada de una sociabilidad en formación. En realidad, fueron los instrumentos indispensables para roturar la tierra endurecida, a fin de que la semilla arrojada en el surco germinara sin peligro de malograrse.

Coincidiendo con los regresos escalonados del segundo grupo de pintores y escultores argentinos, que daba por terminados sus estudios en Europa: Angel Della Valle, Lucio Correa Morales, Reynaldo Giúdici, Augusto Ballerini, Francisco Cafferata, Graciano Mendilaharzu, ya de vuelta, iban, o se disponían a ir al viejo mundo, con idéntico propósito: Alfredo Paris, Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino (²), Emilio Caraffa, Severo Rodríguez Etchart, algo más tarde Ernesto de la Cárcova, Martín A. Malharro, Pío Collivadino.

1883

Angel Della Valle

Pintor argentino, 1852 † 1903. Hijo de un constructor italiano que realizó en Buenos Aires regular fortuna, Angel Della Valle estudió pintura en Florencia durante ocho años, por cuenta de los suyos. Hacia 1883 regresó de Europa y se dedicó al retrato y a la enseñanza.

(¹) Eran los años en que se justificaba el inesperado nombramiento de un Intendente Municipal, reconociéndole como diploma de competencia «el haber ido a pasear a Europa».

(²) Tres de los cinco fundadores de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y futura Academia se dirigían a Europa en calidad de estudiantes: en 1883 Alfredo Paris, para estudiar con Edouard Detaille; Sívori, con Jean Paul Laurens y Hanoteau; y al año siguiente Schiaffino, para hacer otro tanto con Puvis de Chavannes, y con Raphaël Collin.

Ya hemos visto anteriormente que, terminada su iniciación artística en Italia, regresaba oportunamente entre nosotros para tomar en la Escuela anexa a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes el puesto de educador, que el Prof. Francesco Romero dejaba vacante al retirarse.

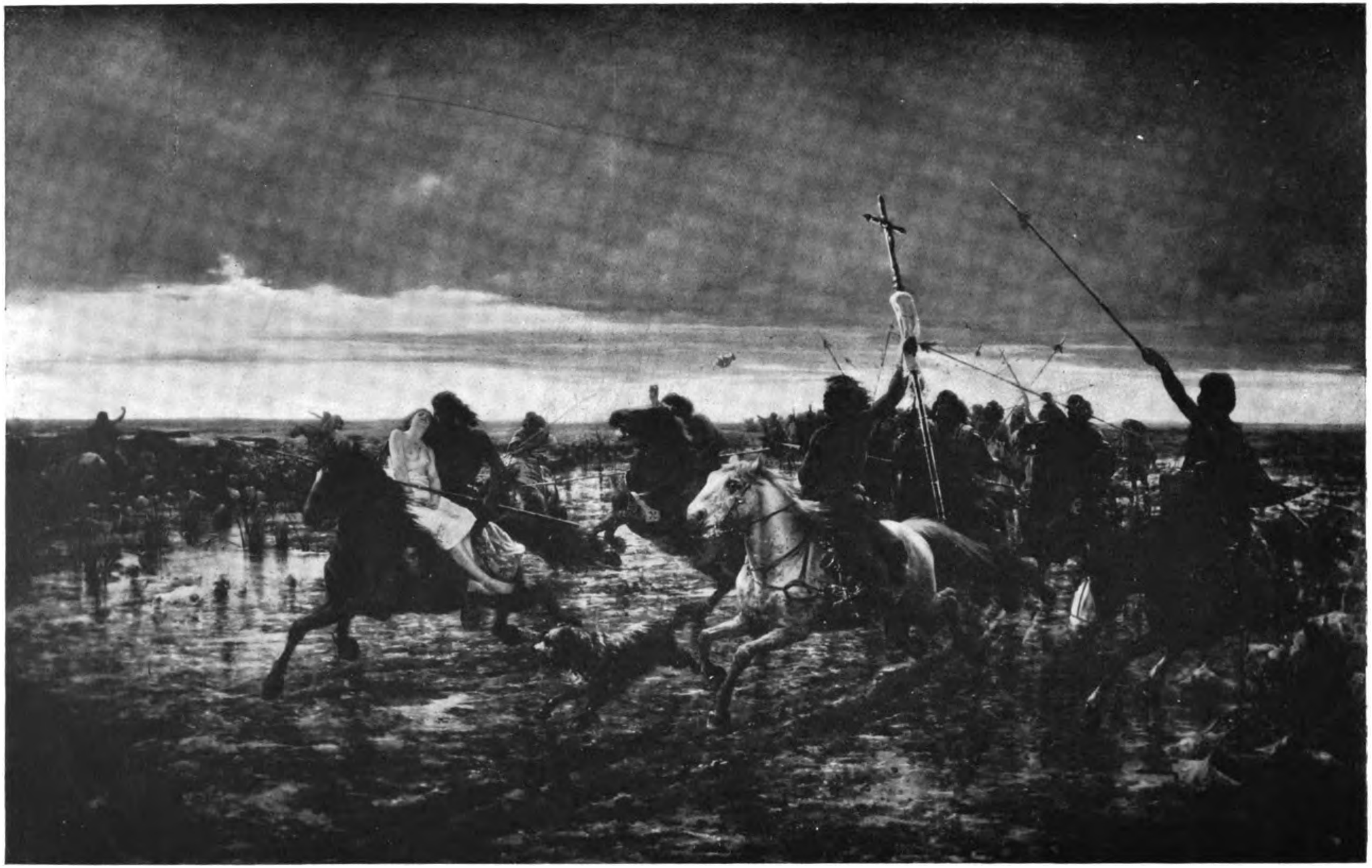
Della Valle, como todos sus colegas, comenzó pintando retratos, pero poco tardó en definirse como animalista, especializándose en la representación de los trabajos y las fiestas campestres, que tienen por teatro la pampa, y requieren el caballo criollo como instrumento consciente y colaborante.

Malgrado el aspecto físico, marcadamente extranjero, Della Valle era hondamente criollo en sus gustos y maneras. Sus tendencias le llevaron a frecuentar el paisano argentino, y se convirtió sin esfuerzo en el pintor de costumbres nacionales.

Componia sus cuadros con soltura; pintaba con facilidad. Era un temperamento robusto, marcadamente naturalista, que materializaba cuanto reproducia. Sus preferencias le llevaron, pues, a ser el pintor del jinete criollo, y su mayor ambición pictórica fué representar a lo vivo un sonado malón de la indiada a un pueblito fronterizo, con rapto de mujeres y despojo de la humilde iglesia de campaña, en los objetos sagrados, destinados al culto.

Este vasto lienzo se titula: *La vuelta del malón.* La estrategia de los indios ha elegido el fragor de la tormenta, para caer sobre la población indefensa. Es el fin de la borrasca; el pampero barre de nubes el horizonte. Ha llovido torrencialmente, mientras el malón se efectuaba. Ahora la horda dispersa cruza a la carrera una cañada, mientras la hacienda robada remolinea. Los indios, casi desnudos, ostentan fiereza pampa; uno de ellos, montado en un potro oscuro, lleva delante a la cautiva, poco menos que desnuda. Esta es la parte más floja del cuadro. La cautiva no está desmayada, sino dormida sobre el regazo del indio, con las manos y los pies cruzados. Otro de los bárbaros, sobre un tordillo, alza una cruz parroquial de plata, que parece haber trocado por su lanza de pelea, lleva el cáliz colgando del arzón. Aquél, cuyo caballo se encabrita, hace girar en el aire un incensario, como si fueran boleadoras, mientras a guisa de pretal, una estola se anuda al cuello del potro. Si hacemos caso omiso de esta sensible retórica, cuya falsedad es evidente, el cuadro existe y se impone. La desordenada carrera de la horda está bien lograda. Hay unidad de movimiento; se experimenta la verídica sensación de una fuga veloz y colectiva, animada de un propósito común. Analizado en detalle, hay

A N G E L   D E L L A   V A L L E

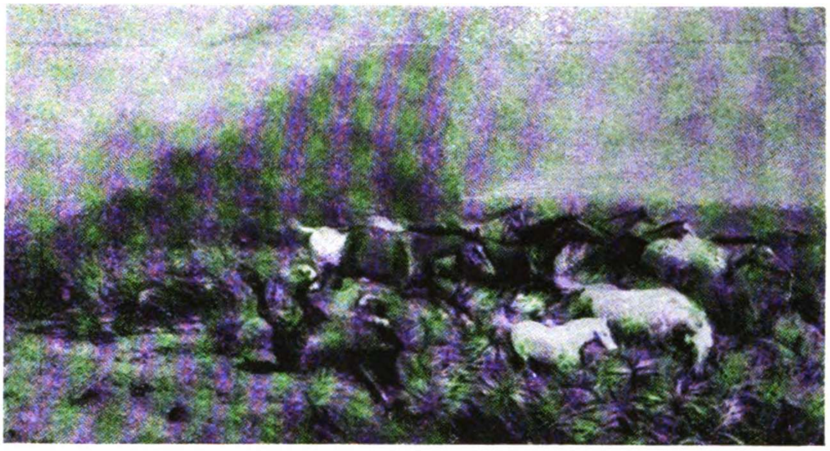


La vuelta del malón

episodios de aguda observación y de intenso verismo. Detrás del indio raptor, el potro inmediato, rueda; el jinete se echa atrás para sofrenarlo, con el gesto más adecuado, mientras el caballo inmediato se encabrita para no tropezar con el obstáculo. El tordillo del primer plano, que viene como los otros chapaleando en el barro, está salpicado de lodo. La hacienda robada, está indicada sobria y acertadamente, al borde del cuadro. El cielo, próximo a despejarse de los densos nubarrones que lo encapotan, está observado por un paisajista.

Este cuadro, en el que hay plena unidad de acción y de movimiento, acentuado carácter propio, seguridad de orientación y unidad de efecto, constituye un jalón en la evolución del arte pictórico nacional.

Y si a esta obra de positiva importancia, el autor agrega otros cuadros de caballete, como *Enlazando,* en donde logra expresar la movida escena campestre, con verdadera maestría de composición, pues el gaucho, ágilmente erguido en su caballo lanzado a la carrera, arroja certero el lazo al novillo veloz, mientras los perros amagan atacarlo para moderar la rapidez de su fuga; y en el *Incendio en la pampa,* una manada de potros huye del fuego, que viene devorando un campo de paja brava, donde el pintor criollo expresa las variadas actitudes de la fuga colectiva: el potro oscuro que rueda y se desnuca; la yegua blanca, flanqueada de su potrillo, los pescuezos estirados en la carrera, para alejarse del peligro; la humareda que avanza y acorta



El incendio en la pampa

el espacio libre, estos asuntos, bien tratados y logrados, sitúan a Angel Della Valle como el tercero en data de los pintores criollos (¹).

Angel Della Valle, que junto con Reynaldo Giúdici, atendió gratuitamente durante veinte años los cursos de dibujo y pintura de la Academia de Bellas Artes, anexa a la Sociedad Estímulo, para no alejarse del centro de su acción educadora, tenía su estudio contiguo a la Academia, en la Galería Florida. Los estudiantes buscaban la vecindad de su benéfica sombra, se apoyaban confiados en el robusto tronco del árbol protector. La enseñanza, a la que había concluído por dedicar toda su vida, se había convertido para él en una segunda naturaleza.

La muerte le sorprendió mientras daba su lección nocturna en la Academia de Bellas Artes, como si, compasiva, hubiera querido voltearlo integral y bruscamente en el teatro de sus afanes; y tengo para mí que, consultado, habría aceptado ese desenlace, si la bondad de su alma hubiese querido consentir en que una brutal sorpresa rompiera la armoniosa curva de su existencia entera.

El ataque cardíaco fué tan brusco, que apenas pudo pasar la puerta de su estudio, tenderse en un diván, para morir.

Allí le vimos un rato después, cuando acudieron a llamarnos, rodeado de numerosos discípulos que le querían entrañablemente; y así se le ve en un expresivo boceto, pintado de memoria esa misma noche, por uno de ellos (²), yacente en el canapé, bajo el gran lienzo *La vuelta del malón,* con su amplio cráneo desnudo, la mano izquierda reposando en el suelo, rodeado de un grupo, en el que se nos reconoce entre otros compañeros, como de la Cárcova y Giúdici, sumidos en honda pesadumbre.

1885

Francisco Cafferata

Escultor argentino, nacido el 28 de Febrero de 1861 † el 2 de Noviembre de 1890.

En 1877, a los dieciséis año, parte para Florencia, con sus propios recursos, y allí estudia bajo la dirección de Passaglia y Lucchesi.

(¹) Y para hallar quien lo supere, no ya en la composición y en el dominio de masas en movimiento, en lo que fué maestro, sino en la técnica y en el color, es menester llegar a Cesáreo B. de Quirós, en la hora actual.

(²) Thibón de Libian.

En 1882 realiza su *Estatua del General Belgrano* y *el Esclavo,* que, fundido en bronce, figura en la Exposición Continental, de ese mismo año, y obtiene un Primer premio (1).

Cafferata regresa de Italia en 1885, trayendo consigo la estatua del *Almirante Brown* (2).

Desde su llegada, lleno de ilusiones de arte, trabaja con dedicación y empeño. En el corto espacio de cuatro años, realiza toda su obra: la estatua sedente de *Rivadavia;* la de *Mariano Moreno,* en pie; los hermosos bustos de *la Mulata* y *el Mulato;* dos grandes figuras funerarias: *Meditación; el Dolor;* el busto de *Sarmiento;* una cabeza de *República Argentina,* etc.

Su inspiración es netamente nacionalista. Su tentativa de materializar en el mármol la fisonomía heráldica, irrevelada hasta hoy de la Nación Argentina, no ha sido, que sepamos, repetida por nadie; sigue siendo pues original y única, aunque la suerte no le ayudara en el nobilísimo intento.

Tampoco le ayudó su público, ni la prensa de entonces. Nadie advirtió el esfuerzo nacionalista del joven estatuario. Se limitaron a premiar su labor de artista, con aquel premio honorífico ganado por *el Esclavo.*

No queremos insinuar con esto que en el orden intelectual haya de ser la incomprensión especialidad americana; todos los públicos son iguales en seguir con deplorable retraso a sus guías espirituales, hasta el punto a veces de no percatarse de ellos, sino cuando han dejado de ser, corporalmente (3). Es un hecho fatal producido por la inadaptación de las mayorías, neutralizado en parte por un pequeño grupo, en los centros sociales más cultivados. Este grupo, el que constituye la minoría ilustrada, falló en torno del artista. Las obras que ejecutaba no tenían empleo, se amontonaban en el taller, desbordaban al patio. Cuando hubiera necesitado ser alentado en su labor creadora, sólo palpaba la más aplastadora indiferencia.

El país atravesaba una época de prosperidad ficticia. El oro, o la moneda que lo representaba, corría a raudales. Las fortunas se improvisaban hora por hora, pero las artes estaban al margen de la sensualidad reinante; fuera del coche, el palco en la ópera, los atavíos suntuosos, las pedrerías, las mujeres elegantes, los placeres de la mesa, la atracción del juego, las combinaciones políticas, nada existía. El alegre murmullo de un pueblo entero, entregado al goce material de la existencia, sólo era interrumpido por la voz metálica, vibrante, de un tribuno implacable, empeñado en despertar el civismo que dormía (1).

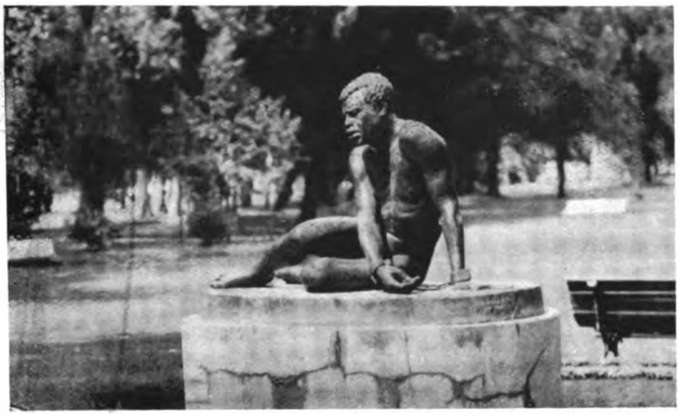
---

(1) En esa Exposición Continental, de carácter industrial, realizada en Buenos Aires en 1882, exponen, por primera vez reunidos, los jóvenes pintores y escultores argentinos que a la sazón estudian en Europa: Angel Della Valle: *Prometeo encadenado;* Francisco Cafferata: *el Esclavo;* Lucio Correa Morales: *Grupo de indios;* Graciano Mendilaharzu: *la Magdalena* y *Cabeza de fraile;* Augusto Ballerini: varias acuarelas.

(2) Erigida en el pueblo de Adrogué.

(3) Una frase famosa del pintor y escultor francés Edgar Degas, que tuvo la facultad de acuñar la ironía en medallas de durísimo platino, lo establece en forma insuperable. Hablando una vez del triste destino de los artistas, cuyas obras son disputadas a peso de oro cuando ya no existen, decía: «La pintura es un oficio, que da de comer al autor después de **muerto.**»

FRANCISCO CAFFERATA



El esclavo

Y mientras se liquidaba la revolución de Julio de 1890, que debia orientar hacia otros rumbos la mentalidad argentina, Francisco Cafferata, desilusionado, convencido de la inutilidad de su acción, de su inadaptabilidad al medio, apeló al suicidio.

Después de su muerte, sus continuadores no se encontraron tan solos y aislados como él, pudieron comenzar a ejercer una acción colectiva. El primer núcleo vital, la minoría consciente empezó a formarse (2). No tan pronto, sin embargo, que pudiera evitar un segundo drama de la misma índole, destinado a mermar el reducido grupo de los noveles artistas; tres años apenas después de Cafferata, y por igual motivo, se quitaba airadamente la vida el más brillante y jovial de nuestros jóvenes pintores (3).

A Cafferata sólo le faltó llegar a la madurez; haber podido perseverar en el trabajo, hasta adquirir esa maestría que es gaje de una larga práctica. Su vocación era evidente; sus condiciones de artista están visibles en la estatua sedente de *Rivadavia;* en el resignado y doloroso *Esclavo* (¹), sólidamente construido, una de sus obras más sentidas, que publicamos aquí; en esos dos bustos expresivos de mestizos, *la Mulata* carnal y su ambiguo compañero.

---

(1) Aristóbulo del Valle.

(2) En 1905, el que esto escribe, ausente en Europa, cuando se produjo el lamentable drama, sin haber conocido al artista, tuvo ocasión de penetrar en su taller, cerrado piadosamente desde aquel día, y halló la totalidad de sus obras tal como Cafferata las había dejado; y a no ser por el polvo acumulado sobre los yesos, habría podido creer que el autor no tardaría en entrar. Pudo cumplir entonces, en su calidad de Director del Museo N. de Bellas Artes, el justiciero homenaje del H. Congreso, que acababa de adquirir, para esa institución, las principales esculturas ya enumeradas.

(3) Graciano Mendilaharzu, discípulo de Bonnat, en 1893.

La *Estatua del General Belgrano,* regalada al Presidente Roca, fué fundida en dos ejemplares en el Arsenal de Guerra, y erigida en Salta y en Tucumán.

1885

Reynaldo Giúdici

Pintor argentino, 1853 † 1921. Becado por el Ministerio de Instrucción Pública, para efectuar estudios artísticos en Italia, desde 1880 estudiaba en Venecia, bajo la dirección de Giáccomo Favretto. Allí le hallamos en 1884, en plena producción; instalado en su taller, dentro de un selvático jardín—lujo inusitado en la ciudad lacustre de los mármoles labrados y del colorido ladrillo—; plantaba el caballete entre matas de follaje decorativo, o llevaba sus modelos a una terraza sobre el canal para pintarlos desde una barca.

Premiado en Turín, con un pequeño cuadro de figura y paisaje, su tela se halla en la galería del Castel Sforzesco, en Milán.

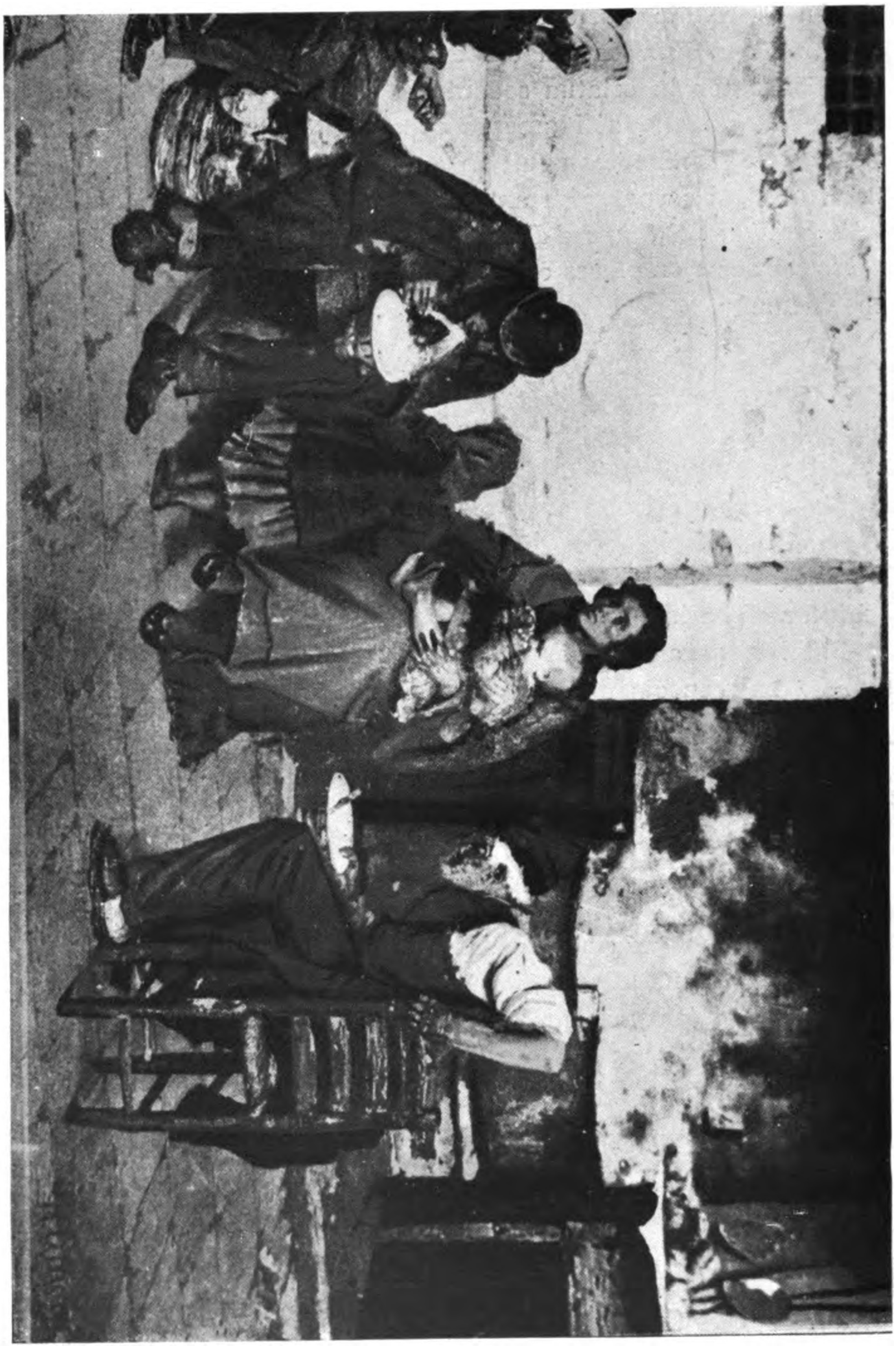
En aquel mismo año pintó su cuadro principal: *La comida de los pobres en Venecia,* que figuró en el *Salón,* de París, de 1885, bajo el título *Sguazetto* (*Scène de mœurs venitiennes*), y fué adquirido por nuestro Ministerio de Instrucción Pública (²).

Reynaldo Giúdici, al regresar a Buenos Aires poco después, se dedicó a la enseñanza privada, daba lecciones a domicilio, y en colaboración con uno de sus hermanos, que era también pintor decorador, trabajó activamente en la decoración pictórica a la italiana, de edificios particulares. Esta metódica adaptación al medio le permitió sacar,

---

(¹) Pertenece a la Municipalidad de Buenos Aires. Se halla colocado en el Paseo Colón.

(²) Lienzo de 2.28 × 1.46. Diez años después, en 1895, cuando se fundó el Museo N. de Bellas Artes, era el único cuadro de propiedad del Ministerio. De allí pasó al Museo.



R. Giúdici.—*La comida de los pobres*

de su aprendizaje artístico, el único provecho práctico que comportaban las circunstancias. Ganó dinero; llegó a ser propietario de dos o tres casas, con cuya renta vivía. Ello no impidió que durante un buen número de años secundara noblemente a Della Valle en el profesorado gratuito de la Academia Estímulo de Bellas Artes.

Frecuentó asiduamente en calidad de paisajista la Sierra de Córdoba, en donde la naturaleza argentina, tan recatada y austera—como vestida de monjil—en torno a la poderosa metrópoli, se atavía de gracia y preludia a los esplendores andinos de la gran Cordillera, a la fantástica región de los lagos, a la soberana hermosura de las Cataratas del Iguazú.

En el año del Centenario, ensayó en un vasto lienzo la pintura argentina de historia. Pero lo mejor de su obra es de inspiración italiana; sus escenas naturalistas de Venecia, apenas poetizadas por el romántico escenario; sus paisajes pétreos de la antigua Roma, como sumergidos en un ambiente gris, formado de vieja piedra desmenuzada, ceniza del pasado molida por los siglos.

Su cuadro principal, como dijimos antes, es este refectorio de gente pobre, a la intemperie. Ante las grandes ollas humeantes, que ocupan una «bottega» veneciana, seis menesterosos restauran sus fuerzas. La madre macilenta, en su resignado cansancio de humilde trabajadora, cobija en su regazo un niño rubio y hermoso, afanado en un mendrugo; a su lado, sentado en el mismo banco, adosado a la pared, el marido sopla el bocado caliente; al borde del marco, un muchacho empina la escudilla que oculta su rostro. Adelante, un viejo anquilosado por la edad, se incorpora trabajosamente, para ir a dejar el plato vacío.

Es un excelente cuadro, triste de color, como de asunto, que fué muy apreciado en la Exposición Universal de St. Louis (E. U.) en 1904, cuando formó parte de la Sección Argentina de Bellas Artes (1).

La acción educadora de Reynaldo Giúdici fué larga y provechosa, así en la Academia Estímulo de Bellas Artes, como en la enseñanza particular; su memoria subsiste entre la de los más meritorios fundadores de la cultura artística argentina (2).

---

(1) Obtuvo Medalla de Oro del Jurado Internacional de Premios.

(2) Le hallaremos más adelante entre los fundadores del Ateneo, y en el primer grupo de artistas argentinos, que expuso colectiva y brillantemente en el exterior.

En 1886, **Marcelo Viéra,** discípulo de Martín Boneo, pintaba en Roma *Los últimos momentos de don Martín de Alzaga.* En julio de 1812, se descubrió en Buenos Aires una conspiración restauradora de la monarquía española, cuyo propósito inmediato era derrocar el Gobierno. Don Martín de Alzaga, español de calidad «el último rico-home español», según la expresión del historiador López, que la encabezaba, y otros muchos hasta el número de treinta y dos, fueron ahorcados en la Plaza de la Victoria, por orden del Triunvirato. La enérgica represión inspirada por

1886

Augusto Ballerini

Pintor argentino, 1857 † 1902. Estudia en Roma, pensionado particularmente, por Don Leonardo Pereyra, y la señora Francisca Ocampo de Ocampo.

Ballerini nace revestido de inmejorables dones. Su juventud es hermosa. La intensa simpatía que irradia, tiene la rara virtud de interesar en torno suyo a cuantos le conocen. A la edad de diez y ocho años realiza su primer viaje a Europa, en calidad de Secretario de un caballero católico, presidente del grupo de peregrinos que lleva a León XIII el óbolo de San Pedro. Con tal motivo tiene acceso hasta el Papa, y la relación que hace Ballerini, muchos años después de aquella audiencia, provoca—a pesar del respeto del creyente—una impresión cómica irresistible.

Cuando la delegación, en una sala contigua a los apartamentos pontificios, cuyas puertas están guardadas por alabarderos, espera la hora de la audiencia papal, al portador de la caja que encierra la ofrenda argentina se le rompe el cordel que lacera sus dedos, y el pesado bulto cae con estrépito sobre el piso de mármol, repercutiendo el eco en las sónoras bóvedas, mientras un puñado de monedas rueda musicalmente por el suelo. El presidente de la delegación, alarmadísimo, se echa de bruces a recogerlas, imitado de cerca por casi todos los miembros, como si en vez de hallarse en una cámara vaticana, vigilada por guardias nobles, estuvieran en plena calle. Los suizos del Papa, perdida toda compostura, como colgados de sus alabardas, ríen a mandíbula batiente del insólito espectáculo. Apenas la delegación tiene tiempo de recobrar su gravedad comprometida, cuando la puerta se abre.

El presidente, doblemente emocionado, por la aventura y la

Rivadavia, sofocó la reacción intentada por el elemento español. El cuadro de Viera representa el instante en que el jefe de la conspiración sale del encierro para ser ajusticiado. Es un lienzo de 2.65 × 1.99, el único que conocemos de este ignorado pintor; figuró en el Museo Nacional de Bellas Artes en la época de su fundación, y pasó después al Museo Histórico Nacional.

augusta presencia, sólo atina a arrodillarse balbuciendo un saludo y presentando al Pontífice la valiosa ofrenda. León XIII, malgrado su fragilidad vestida de blanco, como si sacara fuerzas de flaqueza, ase la caja con mano firme, y sin ayuda de nadie, la coloca a buen recaudo al lado suyo.

Entonces, Ballerini es un efebo, dotado de la más simpática fisonomía, y cuando el sutil pontífice tiene delante aquella comisión de honestos feligreses, presidida por un precario hombre de fortuna, que en materia de espíritu es pobre de solemnidad, sonríe aún más que de costumbre, y poniendo la mano sobre el hombro del joven, le hace el honor insigne de apoyar su augusta fragilidad como en un báculo, en aquel muchacho de ojos despiertos, que se destaca de los otros por su inteligente gracia; y mientras alienta al orador confuso, con su insinuante: *Avanti, coraggio... ma coraggio!...*, no aparta la vista del niño, como del único espectáculo en armonía con el ambiente.

Durante la audiencia, el Papa tiene un rosario en la mano derecha y parece mover maquinalmente las cuentas, mientras trata de seguir la ilación del balbuciente discurso que en forma de gemido el delegado se empeña en endilgarle; y a su término, aquel rosario, consagrado por el augusto roce de la mano pontificia, pasa a las del secretario Ballerini, que en su calidad de Benjamín del grupo parece gozar de la predilección papal; pero poco ha de durar en su poder, pues un enjuto fraile, parado junto a la puerta, que no ha perdido de vista el incidente del rosario, se lo arrebata insinuante y lo desliza en la manga del hábito, antes de que Ballerini pueda oponerse: *Peccato,* le dice, *e troppo pregèvole per lasciarlo tra le mani d'un ragazzo...*

Ballerini amaba rememorar este episodio de su adolescencia; lo narraba con tal frescura y eficacia que la escena de la audiencia vaticana, mimada por él, adquiría finísimo relieve.

Una noche, en que después de comer con el jefe de la delegación, ambos reposan sentados en el jardín del hotel, la mirada errante del secretario acaba por fijarse en el cielo tachonado de estrellas, y como soñando, exclama con ingenuo lirismo: Decir que todos esos son mundos, habitados por millones de seres... Un grito estrangulado le interrumpe bruscamente: Desgraciado, qué has dicho! no ves que te condenas... Quién te ha enseñado tamaña herejía?

Ballerini tarda en reponerse del sobresalto, y halla que, decididamente, la vecindad de aquel caballero suscita demasiadas alarmas en su juvenil despreocupación.

Más tarde, vuelve solo a Roma, para realizar estudios de pintura. La iniciativa privada ya mencionada, y la del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, protegen su vocación, le permiten desarrollar sus aptitudes nativas en los talleres de Italia.

De aquella dulce permanencia bajo un cielo sin nubes, conserva el reflejo azul en el fondo de los ojos leales. Durante algunos años de ausencia, transcurridos en el estudio, cada envío suyo de acuarelas prestigiosas y de óleos, constituye un nuevo triunfo; hasta que la persistencia del aplauso cansa el favor del público y agudiza los dientes de la envidia. La maledicencia consigue cebarse en la reputación del artista (1). Ya no le bastan sus dotes excepcionales para hacer aplaudir sin reservas la obra de sus afanes; tiene que emplearlas en defenderse y en sincerarse. De ahí datan sus amarguras. Un coleccionista, sin criterio propio, envía a la casa de remates una preciosa acuarela suya: para librarse de ella.

Belisario Montero evoca en páginas sentidas (2) la vida estudiosa de Ballerini en Roma y en Venecia; dice que muchos de sus buenos cuadros, desconocidos en Argentina, adquiridos por mercaderes venecianos pasaron a Estados Unidos y a Inglaterra:

> «Le he visto en Roma y en Venecia, entusiasmado ante la tela, pintando nerviosamente, hablando, gesticulando, luchando contra las dificultades de interpretación. Le he visto afable, contento y como poseído de alegría tan íntima al encontrar su rayo de luz, o la expresión exacta del matiz buscado, que me parecía él mismo la imagen idealizada de su propio sueño.»

En otro sitio de su hermoso libro, pone en boca de Ballerini estas palabras, que coinciden con nuestro comentario:

> «Nosotros hemos comenzado la tarea ardua y sin gloria de colocar los primeros jalones para marcar la ruta, y se nos ha atacado despiadadamente. Yo no sufro desengaños respecto a los camaradas pintores, pues considero que como hombres no son perfectos. Si con ellos soy bueno, no es precisamente por sus merecimientos, sino porque la bondad se adapta más a mi temperamento. Les tolero y les trato, no como son, sino como desearía que ellos fueran. A muchos les he hecho el servicio obligado que sella toda amistad, y lo he olvidado, bien convencido de que el hombre es esencialmente ingrato. Ellos ignoran acaso que el servicio pedido amengua la propia personalidad, y que el servicio recibido

---

(1) Con Ballerini se inicia la calumniosa especie de que «no es él el autor de sus cuadros». Como si los maestros, o los artistas ya formados, y en trance de consolidar su reputación, no tuvieran otra cosa que hacer que crear reputaciones ficticias, a costa suya y de su trabajo personal. Malgrado lo burdo de la intriga, puede prosperar en aquel medio, y se extiende cual mancha de aceite al grupo entero de los artistas, llegando hasta las más absurdas consecuencias.

(2) *Ensayos sobre filosofía y arte.* — *Almas de artistas* (Buenos Aires, 1922).

nos hace caer en servidumbre moral. En cuanto a la critica sincera, considero que es respetable y debe ser respetada. Sé bien que no depende de mí que me censuren, pero sé también que depende únicamente de mí el que lo hagan con razón.»

Vuelve de Europa a Buenos Aires, con la ambición valiente de la pintura mural y dedica sus desvelos al arte decorativo, para el que tiene notorias condiciones. Nunca como entonces necesita ser alentado. Produce sus grandes lienzos simbólicos: *La sombra de San Martín* y *Apoteosis de Mariano Moreno,* que son recibidos con la más dura indiferencia. Los años crueles se suceden.

La producción realizada penosamente en un medio hostil, se resiente, y el artista acosado por la necesidad y el menosprecio, se resiste, luchando a brazo partido con la decadencia. Cualquier otro habría sucumbido. Ballerini reacciona evolucionando dentro de su arte hacia el paisaje; una expedición científica al territorio de Misiones es el pretexto.

Cuando de nuevo torna a hallarse en el seno de la naturaleza, en íntimo contacto con la madre tierra, algo de la savia desbordante en la vegetación misionera dilata sus venas, y el pintor, rejuvenecido y rescatado, vuelca sobre el papel la observación vertiginosa y la sensación exquisita de la hora.

En ese viaje a través del gran río argentino, que tiene por término el maravilloso salto del Iguazú—cuya portentosa caída de agua espectacular semeja una cortina trémula tejida con luz de luna—, nace en el alma de Ballerini el amor a los paisajes de la tierra, al mismo tiempo que el paisajista adquiere con la madurez y el ejercicio, inusitada destreza.

Poco tiempo después, y en presencia mía, la región del Tandil despierta su atención, cautivándole con su ambiente diáfano y la rubia cristalización de sus sierras, parecidas a aquellas que se alzan detrás de Monna Lisa, en la tabla de Leonardo.

Cada incursión al seno de la patria señalaba paulatinamente un progreso en los medios de expresión del artista, hasta que en 1902 las sierras de Córdoba, con su mágica belleza, lo reanimaron completamente, sacudieron su ser y excitaron hasta el paroxismo las cuerdas tensas y sonoras de sus nervios vibrantes. Pude verle también en la obra, y admirar de cerca la energía, la precisión y la inspiración de que hizo gala en la soledad de la sierra (¹). La santa emulación y un

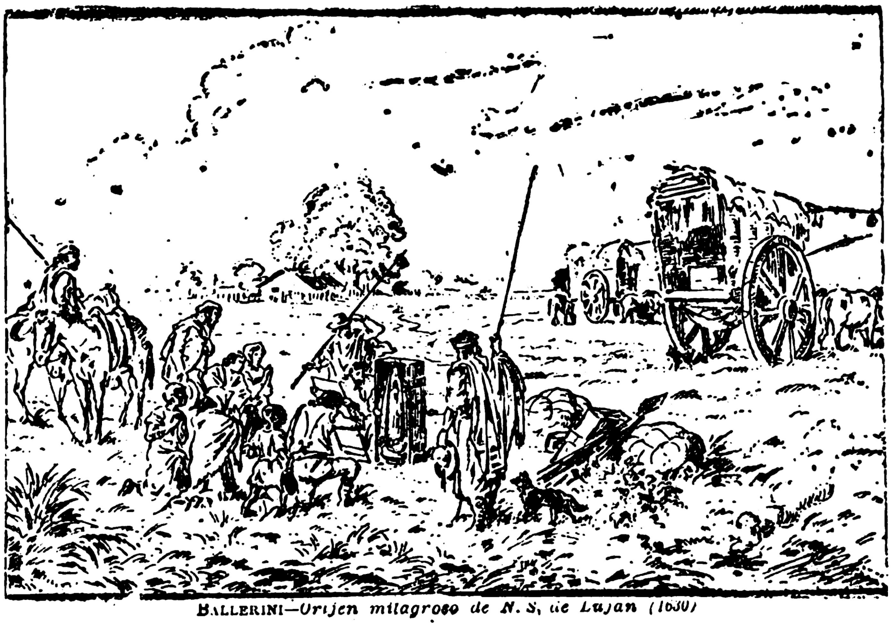
---

(¹) Estuvimos juntos en Tanti, en Jesús María, en Capilla del Monte.

secreto aviso quizá de que sus días estaban contados, hicieron florecer a profusión las postreras acuarelas (¹).

En el interior de Capilla del Monte, en una chacra del paisano Don Pío Olmos, donde nos llevó Don Justo Balmaseda, rincón solitario que habia que ganar en coche y después a caballo, pero que reunia a profusión todos los anhelos del paisajista, todos los encantos del paisaje quebrado, regado por manantiales, cruzado por un verdadero rio, sembrado de peñascos sombreados de verdes frondas—lugar semejante a las célebres gargantas de Apremont y de Franchard en la selva de Fontainebleau—, Ballerini, remozado y feliz, pintaba de la mañana a la noche. Habiendo descubierto en un barranco una peña aislada, cuya silueta evocaba una aparición de la Virgen, con el niño en bra-

AUGUSTO BALLERINI



BALLERINI—*Orijen milagroso de N. S. de Lujan (1630)*

Origen milagroso de la Virgen de Lujan

(¹) Al salir para la sierra, su médico el doctor Sixto me habia prevenido, con Roberto Payró, que Ballerini sufria una enfermedad al corazón avanzadisima, pero su entusiasmo por realizar aquella excursión era tan grande, que más bien que disuadirlo con algún pretexto, preferi correr cualquier riesgo. En Tanti, mientras nos hallábamos solos en un rancho, que hacia las veces de casa de huéspedes, tuvo una crisis, felizmente pasajera.

zos, la interpretó de tamaño natural en la pared blanqueada del dormitorio, que quedó convertido en mística celda (1).

La clemencia de las cosas amparó los últimos días del artista. Hubo una tregua de bondad y de justicia. Y esas semanas transcurridas bajo el cielo de Córdoba, al calor de afecciones generosas, actuaron sobre él como un rocío fecundante que hizo florecer simultáneamente la mente y el corazón—ese corazón tan sufrido que acabó por romperse a fuerza de estar gastado—.

Terminada la provechosa jira, que duró cerca de un mes (2), Ballerini remitió sus paisajes a Buenos Aires y fueron expuestos en el salón de Witcomb.

La exposición se anunció como un éxito, tan merecido como lisonjero, y dió lugar a que el Ministro de Instrucción Pública, doctor Juan Ramón Fernández, iniciara con Ballerini un acto de reparación, que fué un acto de buen gobierno, pues demostró que la producción artística merecía ser estimulada al par de un producto del suelo, y eso resultaba enorme, si consideramos, que ayer no más, su misma utilidad era discutida.

Hacia la mitad de la exposición, Ballerini regresó de Córdoba, enfermo; y a las pocas noches, Roberto Payró, que tenía con él fraternal amistad, vino a decirme que nuestro pobre amigo estaba en agonía.

Efectivamente, le velamos juntos hasta la mañana, sin que hubiera recobrado el conocimiento. A eso de las siete, rodeado de sus hermanos y de nosotros, exhaló el último suspiro.

Y al salir de la Recoleta, donde acabábamos de rendir el postrer homenaje al artista y al amigo, observamos con Payró el intenso dolor que abrumaba delante de nosotros a una elegante joven vestida de negro, que, sollozante y sostenida por la madre, se dirigía bajo los árboles a ocupar su coche. Las seguimos un momento con la vista, y dudamos si el pobre amigo habría pasado al lado de la felicidad de su vida, sin osar levantar la mirada para verla.

---

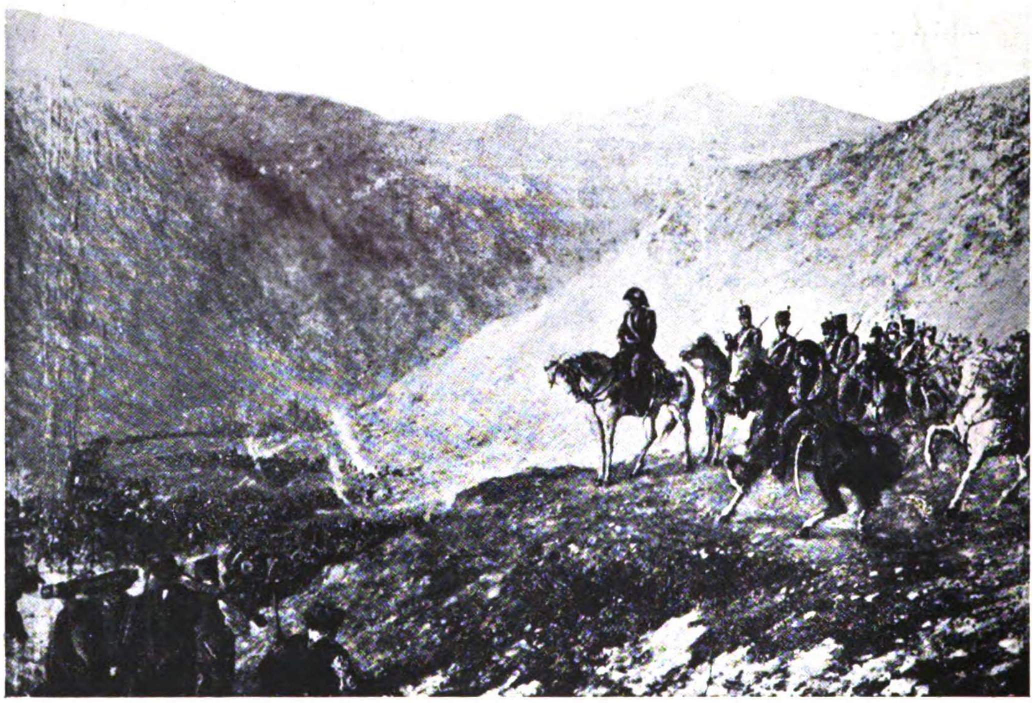
(1) Parece que desde entonces, la señora de don Pío ya no quiso que aquella habitación se usara como alcoba, y adosándole un altar, la consagró Capilla. Hoy la frecuentan los serranos de la comarca, y no falta quien dice que la imposición de la mano pontificia en el hombro del pintor, impulsó su brazo a evocar allí la imagen de la Virgen María...

Bajo el alero del corredor, a la entrada de la Capilla, quedaron impresos en negro los perfiles proyectados con luz de lámpara, de Ballerini, Balmaseda, de mi hermano y mío en calidad de donadores y de orantes, como en los retablos de los primitivos...

(2) En la que los hermanos Allende, en Ascochinga, don Justo Balmaseda en Capilla del Monte, nos colmaron de atenciones regresé solo a Buenos Aires, pues mi compañero de viaje fué retenido algunos días más en Córdoba, donde mi hermano Marcelo y la familia de González emulaban en atenderlo.

Entre sus obras más sentidas, se encuentra su importante lienzo, *La Hermana de Caridad,* asistiendo a un enfermo. El *Coro dei Frari* y *Panorama de Ascochinga* (¹), amén de numerosas acuarelas de prestigiosa ejecución.

AUGUSTO BALLERINI

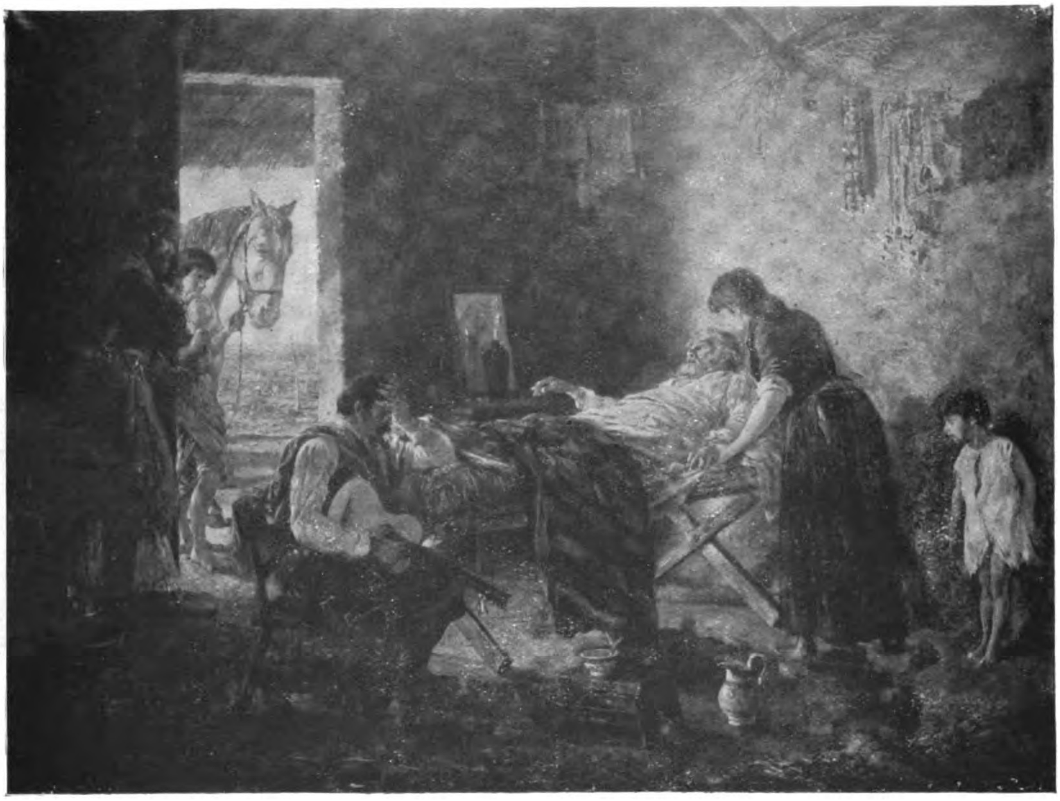


El paso de los Andes

El Paso de los Andes por el ejército de San Martín, que publicamos aquí, es un hermoso boceto, utilizado para un telón de boca. Deja ver, en su sapiente y adecuada composición, de lo que hubiera sido capaz el pintor, si oportunamente se le hubieran dado a cubrir las paredes vacías de algun monumento público (²).

(¹) Oleo y acuarela, ambos en el Museo Nacional de Bellas Artes.
(²) En el Museo Histórico Nacional.

Hemos tratado en vano de publicar la reproducción de *la Hermana de Caridad,* que perteneció al escritor, médico, Diógenes Decoud, pero enajenada después de su fallecimiento, nadie pudo precisar su paradero. A este respecto debemos comprobar una vez más, que entre nosotros nada tiene vida más secreta y precaria que la obra de arte; de la noche a la mañana desaparece, se hunde en el mar sin fondo de la indiferencia general.



La muerte del payador

El Museo Histórico Nacional conserva otro de los cuadros de composición de Ballerini, *la Ultima voluntad del payador.* La escena se desarrolla en el rancho pobre del paisano criollo. El antiguo payador, calandria envejecida, agoniza en el mísero catre; su hijo, sentado cerca, deja de rasguear la guitarra paterna para reprimir un sollozo, mientras la nuera atiende al enfermo. En la asoleada puerta, que da acceso a la llanura, un muchacho se descubre respetuoso, teniendo el caballo del cabestro; a su lado, un robusto paisano de pie, contempla ensimismado al moribundo hacer sus últimas recomendaciones. Una chica medio desnuda, escucha contra la tapia. En el piso de tierra lisa, rociado frecuentemente, varios enseres domésticos. Al fondo la mesa rústica, con una imagen de la Virgen y la vela encendida, plantada en el clásico porrón de ginebra. Sobre una cuerda tendida, pilchas colgantes, y en la pared de barro, pendiente de un clavo las infaltables ristras de cebollas acaban de orearse. Esas mismas que el mocetón criollo sabe echarse al hombro, cuando sale a buscarse la vida pueblera, pregonándolas de puerta en puerta, malgrado la ruindad del precio, ya que nunca se resolvió a cargar canastas de frutas que lo asimilarían al vendedor ambulante, por de contado extranjero, cuyo afán de lucro menosprecia.

El dibujo a pluma antes reproducido, tomado de su cuadro inspirado en el hallazgo de *la Virgen de Luján*, confirma la naturalidad y extensión de sus recursos imaginativos en materia de composición. El relato que ilustra no puede ser más breve. Una carreta de bueyes apenas cargada, transporta una caja y algunos bultos a través de la llanura, Los bueyes se detienen, sin obstáculo visible y se empecinan en no seguir adelante, rebeldes al castigo de la picana. El hecho es tan insólito que uno de los conductores de la tropa, lo atribuye a influencia misteriosa, y resuelve abrir la caja que lleva, para ver su contenido. Al abrirla aparece la imagen de bulto de una Virgen, de reducidas proporciones. Los troperos caen de rodillas y convienen en que aquella Virgen, destinada a la iglesia del pueblo vecino, ha manifestado claramente su voluntad de quedarse en el sitio (¹).

El pintor revive la rústica escena; la relata verídico, como pudo hacerlo un testigo presencial. La carreta descargada de su contenido, las otras a la distancia; la caja abierta en medio de la yerba, los conductores que se descubren respetuosamente, picana en mano; la familia del puesto cercano que se arrodilla e inicia el culto de la Virgen milagrosa; el caballo del puestero y, al fondo, el rancho a la sombra de un frondoso ombú.

Qué le faltó pues a un artista tan bien dotado, enamorado de temas nacionales y populares, para recorrer victorioso una carrera honrosa y productiva? Un público comprensivo, una ayuda elemental.

El arte se hallaba entonces en estado de nebulosa. *Juan Moreira* y

---

(¹) La piedad de los fieles levantó después en aquel descampado la grandiosa Catedral de Luján.

el payaso de circo se confundían en el mismo intérprete, no tenían aún vida propia, independiente (¹).

Ballerini no se contentó con predicar con el ejemplo de su laboriosa vida; la educación ajena fué una de sus preocupaciones, y sus discípulos y la suerte de los estudiantes pensionados en Europa, destinados a sucederle, le inspiraban desde el seno de la Comisión Nacional de Bellas Artes, los más solícitos cuidados.

En el último período de su vida fué colaborador artístico de *La Nación*, y en las páginas de este gran diario dejó la huella de su talento en numerosos retratos improvisados a pluma, y en dibujos magistrales, trazados con tan segura elegancia, que parecen nerviosos arañazos en pleno cobre (²).

XII

1888

La Exposición Francesa de Bellas Artes, en el Jardín Florida (³)

Esta importante manifestación artística, hecha con propósito natural de lucro, fué prematura; nació de un apresuramiento. Nada la justificaba. Probablemente, el anuncio en París de la participación oficial argentina, en la próxima Exposición Universal (⁴), pues nuestro Gobierno se disponía a construir un lujoso Pabellón Nacional, hízo germinar allí la idea de realizar antes una exposición de arte en Buenos Aires.

Se constituyó un Jurado compuesto de los Sres. Roger Marx,

(¹) José Podestá, el benemérito actor criollo, los encarnaba.

(²) Véase, en *La Nación*, la página dedicada a Rodin y su obra, ilustrando magníficamente un ensayo nuestro. (24 de mayo de 1900.)

(³) Interrumpimos brevemente el capítulo de los educadores, para intercalar un hecho significativo por su resultado negativo, como fué la Exposición Francesa de Bellas Artes, en el Jardín Florida.

(⁴) La de 1889.

Secretario de la Dirección de Bellas Artes de Francia; Champfleury, Director Adjunto de la Manufactura N. de Sèvres; Duez, Roll, Guignard, Louise Abbema, artistas pintores; de Fourcauld, crítico de arte; Bracquemond, grabador; Bloche, experto; Rodin, estatuario; Thomas, arquitecto del Gobierno, quienes reunieron un conjunto de 850 pinturas, dibujos, grabados, porcelanas, abanicos, tapices pintados y algunas pocas esculturas de artistas franceses contemporáneos, y las embarcaron con destino a Buenos Aires, bajo la dirección del Sr. J. Delpech.

No había entonces aquí edificio alguno destinado a exposiciones de ningún género, ni siquiera un salón adecuado, de medianas dimensiones. El *Jardín Florida* era una vasta rotonda, rodeada de arbustos, abierta lateralmente, sin muros de clausura, pues el techo reposaba sobre columnitas de fierro. Servía en estación propicia para organizar Kermesses de beneficencia y el público circulaba a los acordes de la música. Fué pues menester improvisar tabiques para colgar los cuadros y aislar la exposición.

Algunas obras de artistas acreditados en Europa, como Roll, Cormon, Mazerolle, Meynier, Gervex, Duez, Boggs, Français, Olivier de Penne, Pelouse, Flandrin, Ten-Cate, Brissot de Warville, Boutet de Monvel, Dantan, Tattegrain, Louise Abbema, Clairin, Luminais, Monchablon, Allongé, entre los pintores, y Albert Carrier-Belleuse, Bastet, Gustave Michel, entre los escultores, sostenían el rango de la exposición y estaban encuadrados por centenares de obritas de autores jóvenes o adocenados.

El Sr. Delpech publicó un somero Catálogo, precedido de algunas palabras, llamando la atención del público argentino sobre esta primera tentativa de reunir una serie importante de obras de arte, de la Escuela francesa, bajo los auspicios del Ministerio de Bellas Artes de Francia; y hacía notar que no se trataba de obras pertenecientes a uno o más especuladores, sino que los artistas mismos, propietarios de sus obras, constituídos en Sociedad, las presentaban al sufragio de los inteligentes.

La Exposición estuvo abierta de día y de noche, despertando un intenso movimiento de curiosidad, que hizo presagiar un éxito financiero; pero resultó un fracaso, y se convirtió en verdadero desastre para los artistas.

Con la venta, efectuada en el primer momento, de dos de los principales lienzos: el Cartón original de Fernand Cormon: *Los ven-*

cedores de Salamina; y *Siquis en la fuente,* de Mazerolle (¹), se agotaron las transacciones particulares. Y después de algunos días de marasmo absoluto, el organizador recurrió a la venta en pública subasta, que tampoco dió resultado, pues se vendieron unas doscientas de las piezas más insignificantes, a precios ruinosos. Es de notarse que los interesados dieron marcada preferencia a las pinturas de flores, de las que había muchas, ejecutadas por señoritas.

El organizador, corrido por el resultado, se vió obligado, según parece, a dejar en rehenes a la casa de comercio que financiara la operación la totalidad de las obras, las que fueron depositadas en sus almacenes y liquidadas laboriosamente en el espacio de varios años (²).

Esta desgraciada experiencia confirmó claramente que la cultura pública no se improvisa; que no se prescinde impunemente de la acción del tiempo, de las progresivas etapas, recorridas pacientemente por sus propios artífices para prepararla.

XIII

1889

Julio Fernández Villanueva

Argentino, nacido en Quilmes en 1858 † 1890. Este joven pintor militar, médico de profesión, fué un autodidacto, pues una breve excursión a Europa, en donde tomó algunas lecciones cerca de Edouard Detaille, no puede considerarse verdadero aprendizaje.

(¹) Adquiridos por el coleccionista paraguayo don Juan Silvano Godoi, en 36.000 francos el uno, y en 30.000 el otro. Actualmente pertenecen al Museo Nacional de Bellas Artes.

(²) Después de 1891, a mi regreso de Europa, tuve reiteradas ocasiones de acompañar allí a uno de nuestros primeros coleccionistas, quien adquirió una veintena de los cuadros más interesantes. Hoy se hallan en el Museo N. de Bellas Artes. Y en 1904 pude oír en París, de labios de los maestros Cormon y Roll, que para los artistas expositores el desastre había sido absoluto; ellos, por su parte, no recibieron compensación alguna de la venta de sus obras, pues, a lo que parece, la larga liquidación a que nos referimos no acabó de cubrir los gastos de la Exposición.

Durante el rápido curso de su existencia pintó la *Batalla de Maipo* y el *Combate de San Lorenzo*, que quedó inconcluso.

Si juzgáramos al artista por sus dos primeras y únicas producciones –pues una muerte honrosa, en la Revolución del Parque, mientras asistía abnegadamente a los heridos, tronchó su brillante carrera—, habría que decir que no hay personalidad, o que todavía no se había manifestado. La composición es animada y correcta, pero inspirada directamente en la gesta napoleónica de Meissonier. La coloración, por demás sombría.

Fernández Villanueva tenía evidentemente talento pictórico; pero cabe preguntarse si realmente hubiera producido obras militares importantes, dado que la pintura, como arte de observación, requiere el espectáculo directo para impresionar al artista, y desde la guerra con el Paraguay, en donde no se encontró más cronista que el modesto aficionado Teniente Cándido López, para ilustrar sin eficacia la heroica gesta, la vida argentina se ha deslizado en paz y bonanza con todo el vecindario, sin dar lugar, felizmente, a que nuestros artistas hayan vivido las peripecias de la lucha armada y fratricida.

Es verdad también que Fernández Villanueva, como tantos, habría podido asistir a otras guerras, en calidad de agregado militar, recabando así una enseñanza visual, susceptible de fecundas aplicaciones artísticas para la evocación histórica de nuestro pasado.

Empero, por una dolorosa ironía de la suerte, el infortunado artista vino a morir en el único combate que presenciara, mientras asistía, como ya dijimos, noble y abnegadamente a los heridos, en calidad de médico. De haber vivido, nos habría dado su primera versión personal de una lucha armada, observada directamente, y por cierto, hubiera sido el suyo un testimonio hondamente interesante, pues que se hallaba preparado técnicamente para transportarlo al lienzo con todas las reglas del arte.

En el curso de nuestro breve pasado, Fernández Villanueva es el único artista con vocación de índole militar. Entre los militares con aficiones artísticas, contamos tres, que no estaban capacitados técnicamente para salvar del olvido las gestas nacionales. El Almirante Murature, el hombre probo, el marino de un valor legendario—a quien conocimos en su ancianidad venerable—, de quien se cuentan rasgos en luchas cuerpo a cuerpo, dignas de haber sido inmortalizadas en el cuadro, no tuvo entre sus oficiales quien las salvara del olvido. El mismo intentó algunas veces, con pincel indeciso, evocar, sin resultado, los memorables hechos navales en que fué actor principal, y dejó naturalmente en el olvido, por demasiado complicadas, las dramáticas luchas al toque de zafarrancho en las que le tocara actuar.

EMILIO CARAFFA

Julio Fernández Villanueva

El segundo, fué el bravo general Don Ignacio Garmendia, el jefe elegante y simpático, que hubiera podido perpetuar en el lienzo, gloriosos episodios de nuestras luchas fratricidas con las huestes valerosas del Mariscal López. Pero Garmendia tampoco estaba preparado; calcaba episodios y actitudes de combatientes, en estampas militares europeas, para componer reminiscencias seudo históricas.

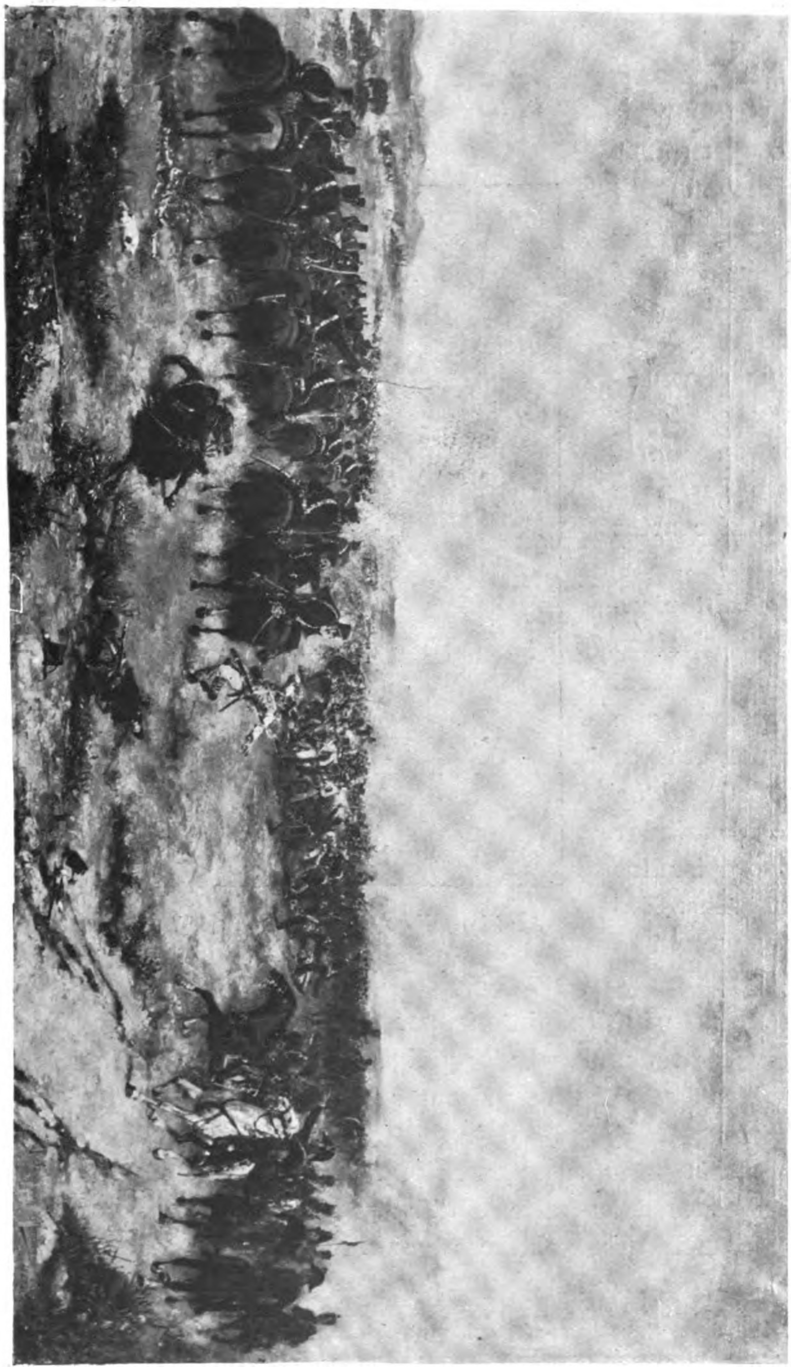
El tercero, fué el teniente Cándido López, glorioso manco de aquella guerra. Mucho más ejercitado que los dos jefes ya nombrados, ensayó, con denuedo digno de mejor suerte, trasladar al lienzo diversos episodios y verdaderas batallas. Entre ellas puede verse, en el Museo Histórico Nacional, el *Combate de Estero Bellaco* (1).

Como el nombre lo indica pintorescamente, el campo de batalla es una región pantanosa, una palude, peligrosa por la inconsistencia del suelo, casi cubierta por densos palmares de troncos tan apretados, que a pesar del escaso follaje sólo dejan filtrar una luz mortecina. Tal es el fondo del paisaje paraguayo: en primer plano, donde termina el combate con una carga de caballería del 1.º de línea, el palmar es mucho más ralo, y numerosas palmeras han sido desmochadas por las balas de cañón. Todo el cuadro, que el espectador abarca en visión panorámica, está visto ingenuamente, pero hay perspectiva, y

---

(1) 2 de Mayo de 1866.

JULIO FERNÁNDEZ VILLANUEVA

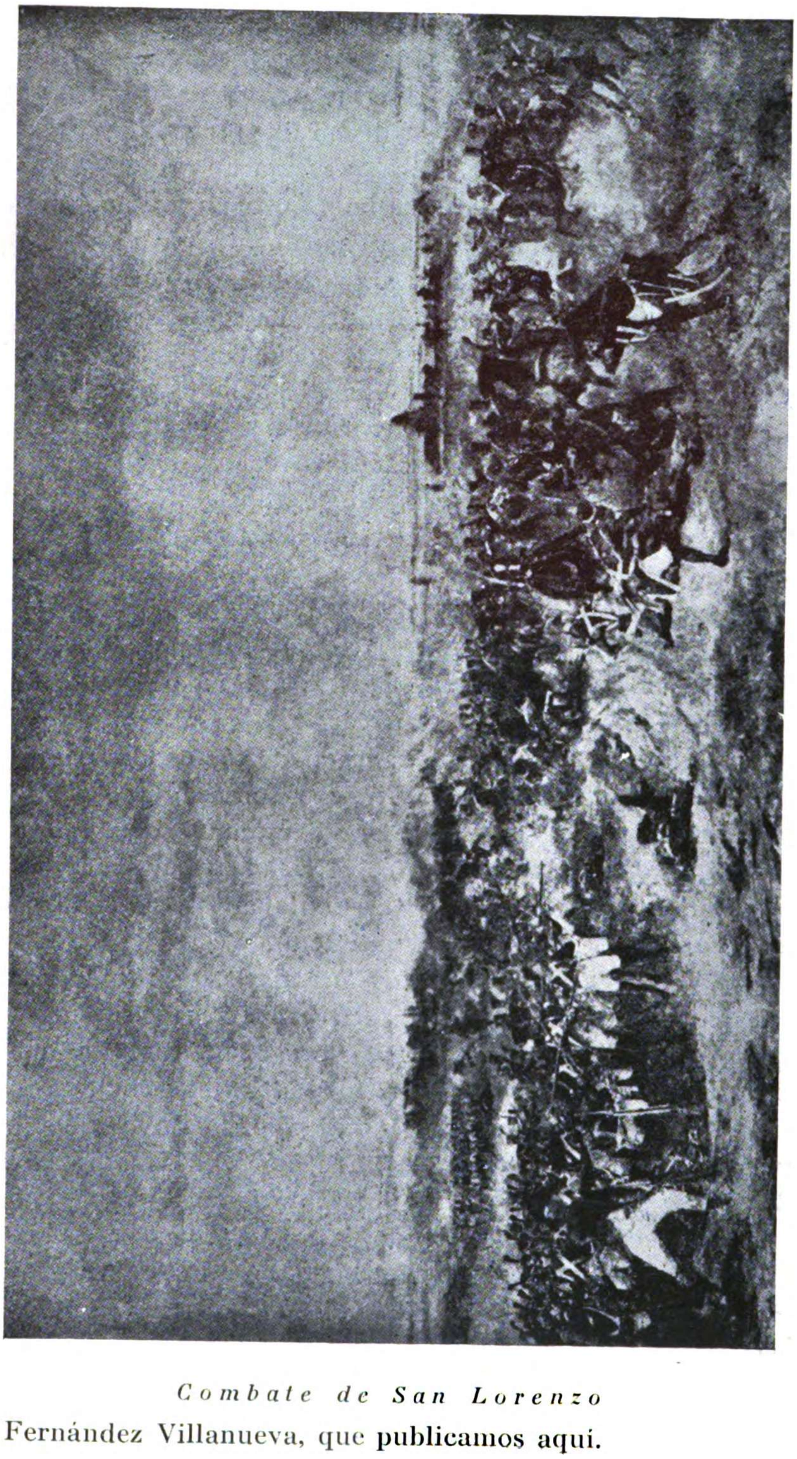


Batalla de Maipo

el extenso campo tiene la solidez requerida ; lo que es insuficiente, donde salta a la vista la inexperiencia del pintor, es en la acción de los combatientes ; los jinetes dispersos, los infantes, la multitud de episodios que no se ligan en una acción militar común, y que detallados individual y demasiado aisladamente, no resisten al examen y revelan un concepto infantil, no sólo del manejo de las masas en movimiento, sino también de las proporciones y actitudes de los combatientes.

Como quiera que sea, al valeroso manco López, que se expedía tan bizarramente con un solo brazo en el campo de la pintura, como ya lo hiciera en el de batalla, merece que se le tenga en cuenta entre los precursores de la futura pintura militar argentina.

Después de esta necesaria digresión, vengamos a los dos cuadros militares de Fernández Villanueva, que publicamos aquí.



Combate de San Lorenzo

Hay tres versiones de la *Batalla de Maipo.* La litografía de Théodore Guéricault (1), nos la presenta clásicamente desde el Estado Mayor de San Martín, en donde el Generalísimo a caballo ocupa el centro del cuadro y recibe el parte de un oficial; mientras por la izquierda otro jefe, también a caballo, le presenta un grupo de prisioneros; a la derecha, un guia de montaña habla con un granadero, y en el fondo la batalla se desenvuelve estratégicamente, en movimientos de infantería, cargas de caballeria y acciones de artilleria.

La versión de Johan Moritz Rugendas nos introduce de lleno en el corazón de la batalla; vese el pendón realista, ya circundado por las tropas vencedoras argentino-chilenas; asistimos a los últimos episodios del glorioso encuentro; en primer plano, dos soldados desmontados de sus corceles heridos; otro caballo que huye libertado del jinete; en lontananza, movimiento de tropas escalonadas, y la humareda blanca de las baterías, que interrumpe a trechos la línea accidentada de la montaña. La confusión es sólo aparente, se puede leer claramente la operación militar que se desenvuelve panorámicamente.

La versión de Fernández Villanueva no es panorámica y aparece menos ambiciosa; las tropas realistas, amasadas en el centro del cuadro, aguardan la embestida de una carga de caballería argentina, mientras a la izquierda San Martín, rodeado de su Estado Mayor, hace con la mano un gesto de mando. A pocos pasos, un granadero a caballo sablea un infante enemigo. El primer plano, despejado de obstáculos, permite dominar el escenario. El cielo está nublado, y el humo del combate contribuye a velar las lontananzas. El cuadro está resuelto con habilidad pictórica indiscutible (2).

Preferimos el *Combate de San Lorenzo.* Aqui la visión es panorámica; la acción militar aparece bien distribuída. Se nota en Fernández Villanueva un notable progreso en materia de composición. Hay unidad de movimiento y unidad de concepto. En primer plano, el episodio dramático del general caido, bajo el caballo herido, salvado a tiempo a costa de su vida, por el valeroso Cabral. Al fondo. la silueta del convento y el horizonte lejano.

Este cuadro constituye un éxito valioso para el noble artista, de quien nunca se deplorará bastante la muerte prematura y trágica, doblemente injusta (3).

---

(1) Véase pág. 73.

(2) *La batalla de Maipo*, de J. Fernández Villanueva, pertenece al Museo Histórico Nacional.

(3) Ignoramos el destino que ha tenido el *Combate de San Lorenzo.* En 1899

1889

Eduardo Schiaffino

Argentino. Pintor y crítico de arte. Nació en Buenos Aires en 1858. Fué discípulo de José Aguyari, en Buenos Aires; de Egisto Lancerotto, en Venecia; de Pierre Puvis de Chavannes y Raphaël Collin, en París.

Según ya se ha visto, contribuía temprano, en 1876, con Sívori, Aguyari, Alfredo Paris y Carlos Gutiérrez, a la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

En 1883 publicaba en *El Diario*, de Manuel Láinez, los primeros *Apuntes sobre el arte en Buenos Aires* (1). Al año siguiente, el Ministro de Instrucción Pública y celebrado humorista, Doctor Eduardo Wilde, le acordaba una modesta subvención para que hiciera, en aulas europeas, los estudios artísticos que entonces no era posible pretender efectuar entre nosotros. Con este motivo, el Director de *El Diario* la completaba nombrándole corresponsal literario (2).

Desde 1885 hasta 1891 estudió en París, como alumno libre de la Escuela de Bellas Artes (3). Fué discípulo de Raphaël Collin en la Academia libre de Colarossi, y después, de Puvis de Chavannes, a quien pudo frecuentar asiduamente.

Habiendo estudiado en París los museos de arte antiguo y moderno, como ya lo había hecho en Génova, en Milán y en Venecia, con los italianos, pasó a Bélgica, donde hizo lo propio con el arte flamenco (4).

---

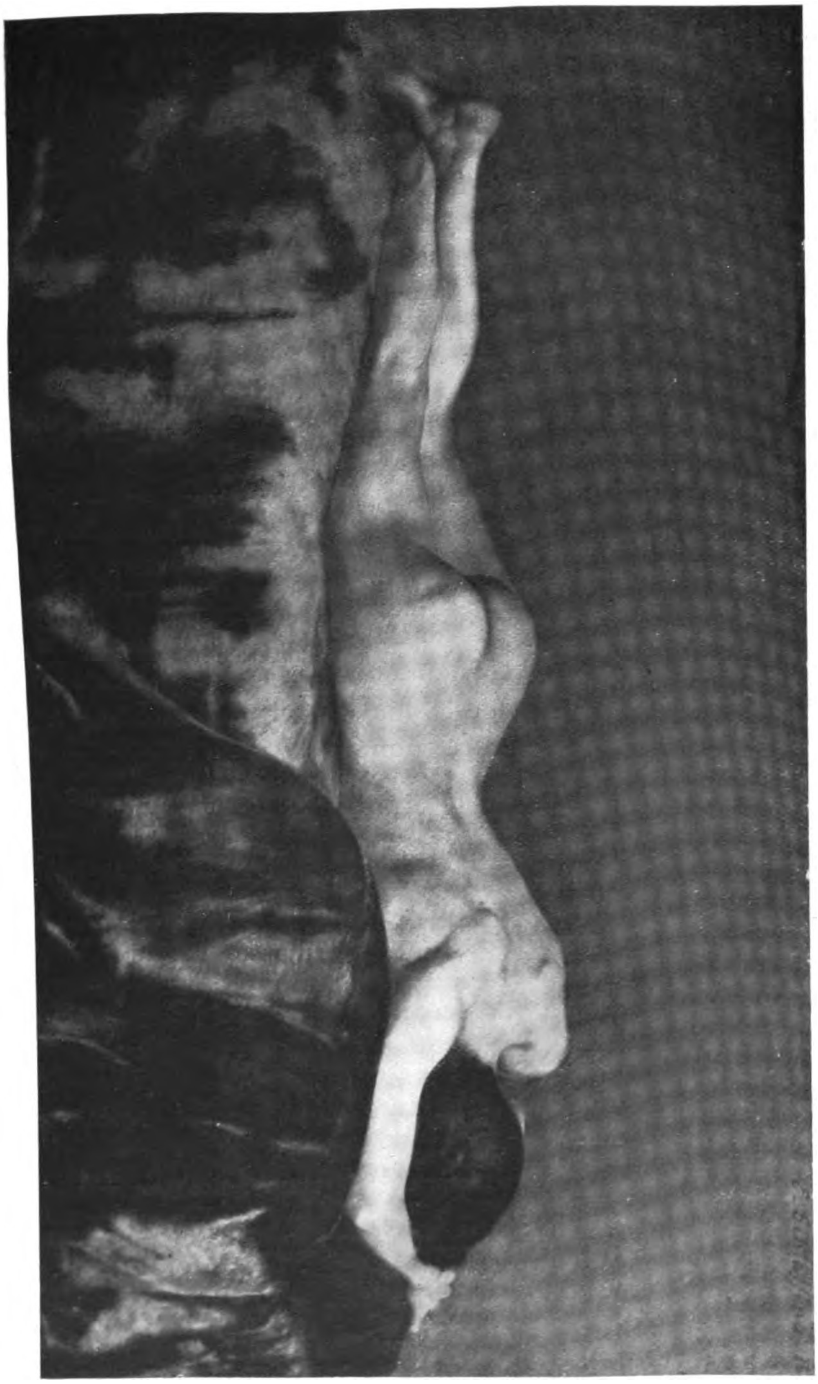
hicimos gestiones para adquirirlo de su familia, en nombre del Museo N. de Bellas Artes, sin que desgraciadamente dieran resultado.

(1) Embrión de la presente obra.

(2) Esta colaboración artístico-literaria se mantuvo activa por espacio de cinco años. Aun cuando supiera que en aquel tiempo la alta enseñanza artística no estaba organizada sino en París, a instancias del Prof. Aguyari pasó el primer año en Venecia en donde pudo estudiar a los maestros de aquella gloriosa escuela.

(3) En el ínterin, el diputado nacional General Lucio V. Mansilla obtuvo que el H. Congreso estabilizara por tres años la beca para estudios artísticos, que el Ministro Wilde le había otorgado.

(4) Sus impresiones y comentarios, publicados en sus correspondencias de entonces, yacen en las colecciones de *El Diario* y de *Sud-América* (dirección Roque Sáenz Peña y Osvaldo Magnasco) y, reunidas en libro, abarcarían cuatro o cinco volúmenes. Esta faz de su educación y este largo aprendizaje le fué útil a su regreso a Buenos Aires, para la lenta y laboriosa campaña que emprendió en *La Nación* —gracias a la liberalidad de su ilustre Director el General Mitre—para preparar el ambiente a la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes.



EDUARDO SCHIAFFINO

Reposo

En 1889 expuso por primera vez en el *Salón*. Figuró allí con su cuadro *La toilette*, en el que una muchacha vista de espaldas, y reflejada en el espejo, acaba de peinarse. En ese mismo año exponia también en la Exposición Universal de París, su desnudo de mujer: *Reposo* (1), que publicamos aqui, lo que nos exime de describirlo. Como la Argentina carecía de Sección propia en el Palacio de Bellas Artes (2), y sólo tenía un Pabellón dedicado a Industria y materias primas, tanto Eduardo Sivori, como Schiaffino, exponian en la Sección Internacional—grupo formado por los artistas de aquellos países que no tienen representación oficial en el Jurado Internacional de Premios.

En aquellos dias, visperas de la Revolución de Julio de 1890, la situación argentina era tan tirante que el becado acababa de regresar momentáneamente a Buenos Aires, para gestionar la prolongación de su beca por un año más. Aquí le sorprendió la noticia de que su cuadro *Reposo* habia obtenido del Jurado Internacional una Medalla de Bronce (3); esta circunstancia le permitió reanudar hasta 1891 sus estudios en Paris (4).

En el marasmo artistico de entonces, las pocas cosas que se exhibian en Buenos Aires eran pinturas de comercio, cuadritos anecdóticos, banales cabezas de mujeres que parecian cromos. De manera que la *Toilette* y *Reposo*, dos estudios de ambiente, ejecutados ingenuamente en la atmósfera gris del invierno europeo, poco adecuada para el desnudo, desorientaron al público, fueron recibidos con marcada hostilidad (5).

---

(1) Lienzo de 2.00 × 1.10. Adquirido en 1904, por Ley del Congreso, para el Museo de Bellas Artes.

(2) La primera vez que la tuvo en el exterior, fué en 1904, en la Exposición de St. Louis (Estados Unidos), organizada precisamente por el artista que nos ocupa.

(3) Hacia precisamente veinticinco años que el escultor argentino Manuel de Santa Coloma—considerado francés por haber nacido en Burdeos, aunque de padre argentino—, habia sido nuestro primer artista laureado en París; era pues esta la segunda vez que una obra argentina hubiera alcanzado alli una recompensa honorífica, y habrían de pasar otros veinticinco años antes de que el pintor Antonio Alice fuera laureado a su vez, superando aquel premio con una Medalla de Plata. Esto demuestra que esta clase de recompensas estuvieron lejos de ser corrientes.

(4) En 1891 volveremos a hallarle en Buenos Aires.

(5) En *El Nacional* de Noviembre de 1889 se hallarán muestras de la intemperancia del comentario anónimo, anterior a las primeras críticas inaguradas por *La Nación*.

XIV

1889

EL PABELLÓN ARGENTINO

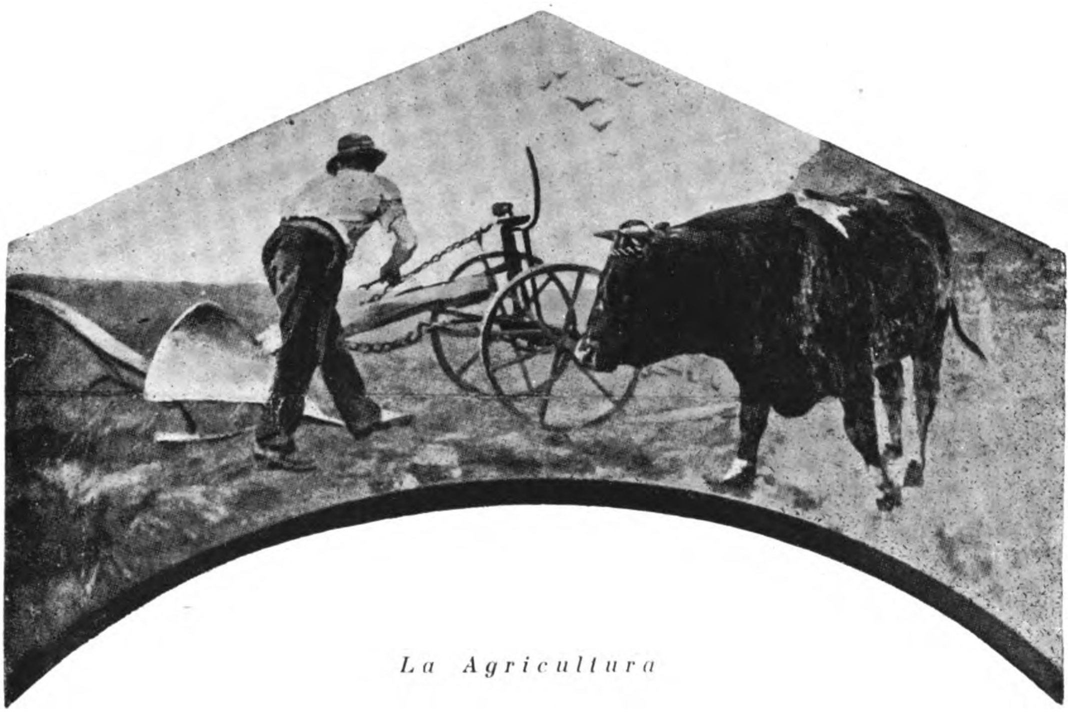
En la Exposición Universal de París de 1889 la República Argentina erigió un vistoso Pabellón de fierro, cerámica y vidrio, construido por el arquitecto Roger Ballu, y decorado interiormente, en los tímpanos de las cúpulas, con alegorias en medio punto, del trabajo moderno, pintadas por Albert Besnard: *Fundición de cobre* y *Curtiduria;* Luc Olivier Merson: *La Fisica* y *La Química:* Fernand Cormon: *La Astronomía* y *La Electricidad;* Jules Lefebvre: *La Escultura* y *La Arquitectura;* Alfred Ph. Roll: *La Agricultura;* y Héctor Leroux: *La Pintura.* Estos dos últimos lienzos, traducidos en mosaico veneciano, decoraban el frente principal sobre la gran portada de acceso (1).

Este Pabellón, muy apropiado para una feria de lujo, que tuvo merecido éxito en aquel certamen, en su calidad de lucido escaparate para la exhibición de objetos manufacturados, y muestrario de materias primas, pieles, maderas de construcción y mueblería, mármoles y ónices decorativos, hubiera debido ser demolido como tantos otros, al finalizar la Exposición; pero la Municipalidad de Buenos Aires se empeñó en traerlo y en reconstruirlo. Como careciera de utilidad práctica para otros fines, permaneció varios años vacío. Una empresa comercial intentó explotarlo como lugar de espectáculos y de fiestas, instalando un pequeño teatro, y agregándole un bonito restaurante, separado por el jardín (1), pero el negocio periclitó. El barrio del Retiro, aunque terminal de la calle Florida, se consideraba entonces a trasmano. Fracasada la empresa, el edificio cayó en desuso y pasó otra larga temporada en el abandono.

---

(1) Cuando el Pabellón fué armado de nuevo, en los jardines del Retiro. al cabo de pocos años, debido a las fuertes oscilaciones de la masa del edificio a impulso del viento, los mosaicos comenzaron a disgregarse y poco tardaron en desaparecer. Quedaron felizmente los cartones originales, aunque el de Leroux carece de importancia.

ALFRED PH. ROLL



La Agricultura

Si bien las hermosas vidrieras pintadas (2), los bronces y la mayor parte de las pinturas decorativas llegaron a Buenos Aires en buen estado, las dos mejores se perdieron en el mar. Eran los lienzos del insigne pintor Albert Besnard: *Fundición del cobre* y *Curtiduría* (3).

---

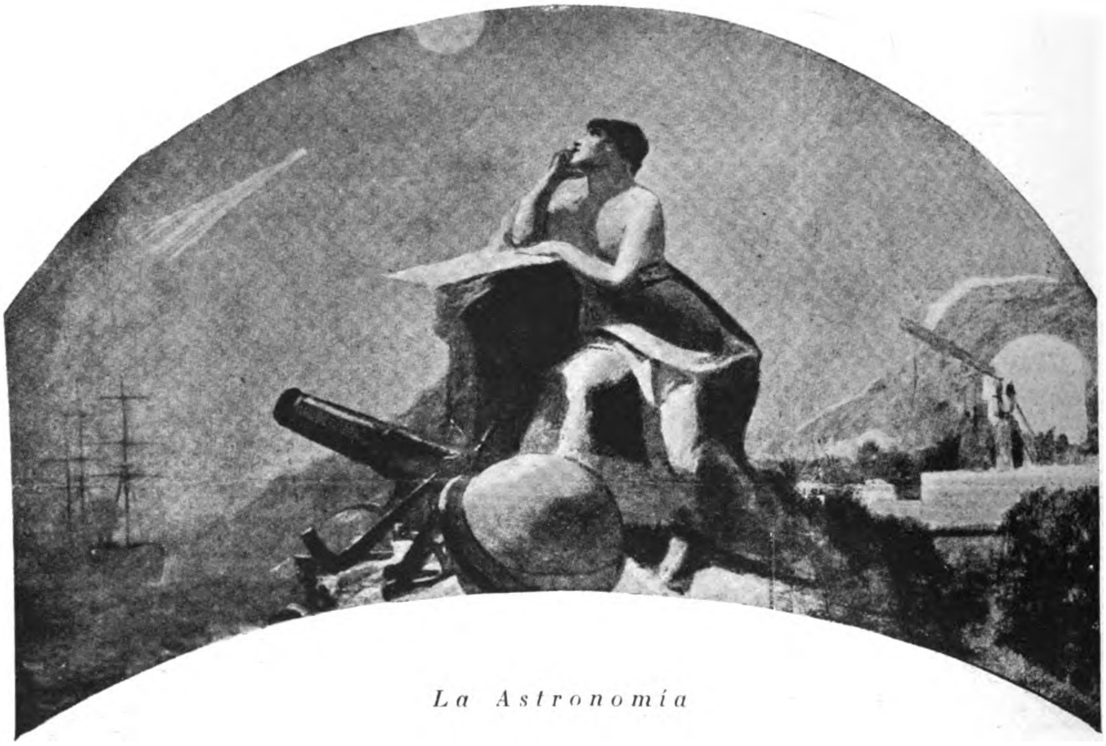
(1) Elegante solución del Ing. Morra.

(2) En la principal de las cuales, uno de los personajes que rodean la figura alegórica de la Argentina, es el propio Don Carlos Pellegrini, que entonces era Vice-Presidente de la República, y acompañaba al Presidente Carnot el día de la inauguración.

(3) Según declaración a la Municipalidad, prestada al llegar, por el Capitán del transporte que conducía el edificio desarmado, una noche de borrasca fué menester

Publicamos aquí cuatro de las ocho alegorías que se conservan: *La Agricultura*, de Alfred Ph. Roll, representa, en una nota gris, un mecánico ajustando un arado moderno, junto a un toro de raza inglesa. Con tan simples elementos, evoca, en un rincón de campo, la agricultura actual. Se reconoce en el toro, aquel otro famoso, que juega con la mujer desnuda en el gran lienzo evocador de Pasifae.

FERNAND CORMON



La Astronomía

La Astronomía, de Fernand Cormon, está representada por una mujer sentada, dominando un paisaje nocturno, contemplando la luna a ojo desnudo, en actitud reflexiva, mientras a sus pies yacen un

---

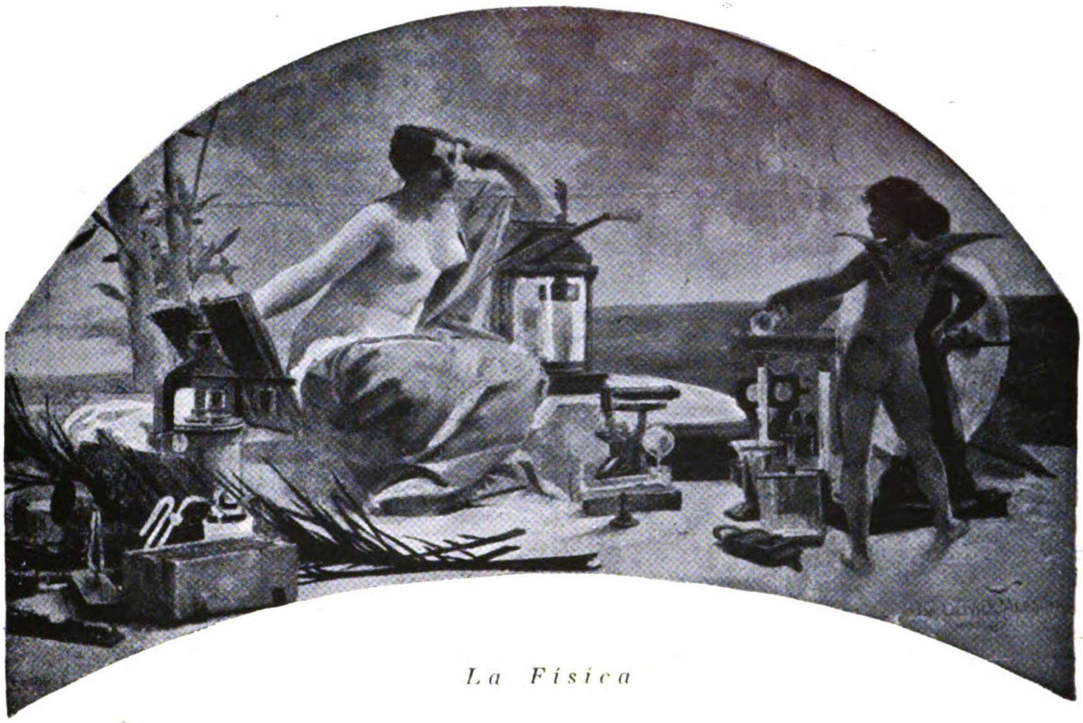
echar al mar uno de los grandes cajones que estaban sobre cubierta y entorpecían la maniobra de las velas, pues aunque barco de vapor, se ayudaba con el velamen.

Quince años después, en París, en el propio taller de M. Albert Besnard, cuando tuve el honor de encargarle un desnudo (*Femme se chauffant*), para el Museo de Buenos Aires, donde se halla, referí al Maestro el triste destino de sus dos paneles decorativos, y para resarcirnos de aquella pérdida, me ofreció generosamente los dos bocetos originales, que conservaba. Son dos notas de color que abonan su maestría, y han venido a suplir en el Museo la sensible ausencia de los dos mejores lienzos de la serie.

anteojo astronómico y una esfera celeste; en el fondo izquierdo se divisa el observatorio con un ecuatorial, enfocado hacia el cometa que resplandece en el cielo. A la derecha el mar, y la arboladura de un buque, envuelto en sombras.

La Física, de Luc Olivier Merson, está expresada por una imagen femenil de la ciencia, que consulta un in folio, y dicta sus instrucciones a un genio alado que le presta ayuda. A sus pies numerosos accesorios y una palma; al fondo, una planta de laurel.

LUC OLIVIER MERSON



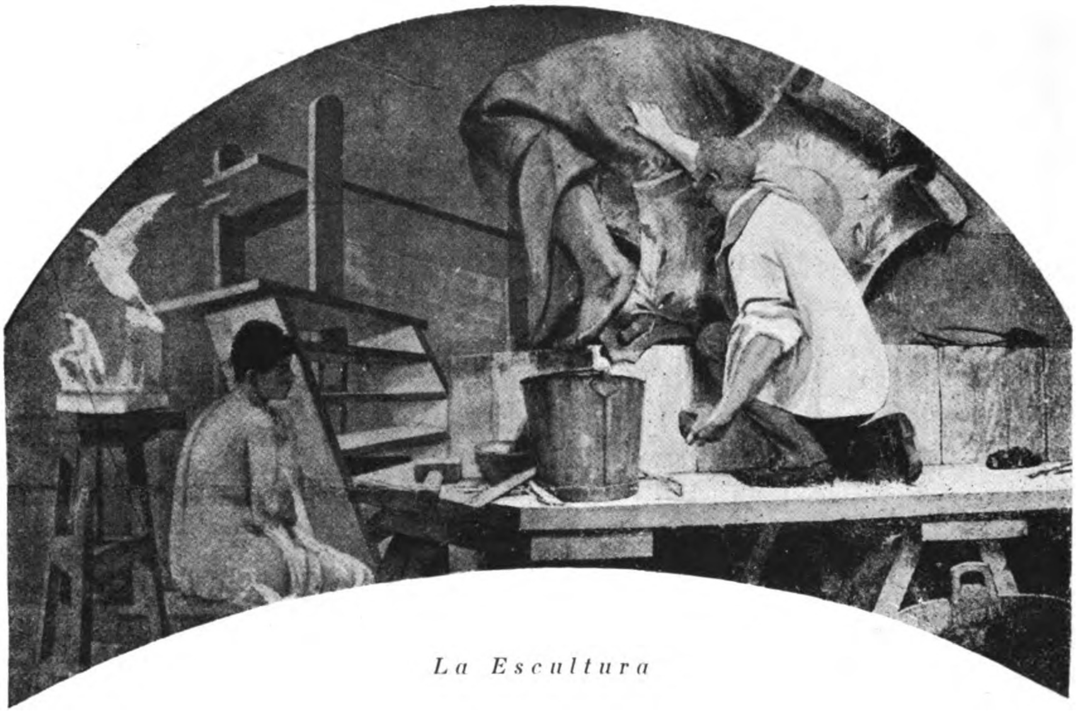
La Física

La Química, del mismo maestro, es una figura sentada, con un libro abierto sobre las faldas, que vigila una reacción en una retorta, mientras un genio análogo al anterior alimenta el fuego del hornillo. Al fondo, la humareda de una usina.

La Escultura, de Jules Lefebvre, está representada por el trabajo del estatuario, que arrodillado sobre un tablado, modela una figura alegórica monumental, con el modelo vivo al frente, en un vasto taller de escultura decorativa.

La simplicidad verista de estas composiciones, que ilustran el trabajo contemporáneo en el campo, en el laboratorio, en la usina, en el observatorio y en el taller, armonizaba muy bien con el vasto armazón de fierro calado, los muros de cerámica del edificio, las amplias vidrieras pintadas, y las medias naranjas de vidrio incurvado, en forma de cascos (¹).

JULES LEFEBVRE



La Escultura

En aquella Exposición Universal de 1889, que fué el triunfo de la construcción metálica, ya que el genio innovador del Ing. Eiffel impuso la famosa torre de fierro, y la majestuosa Galería de las Máquinas, el arquitecto Ballu, construyó este Pabellón como un vistoso estuche, en que la profusa pedrería rutilaba al exterior, pues así que anochecía se constelaba de millares de chispas y de cabujones, de fulgor eléctrico.

(¹) Estos vidrios decorativos, de alta fantasía, llegaron rotos, y según se dijo, no pudieron ser sustituídos, de manera que al armar de nuevo el edificio, como las cúpulas que alumbraban las pinturas fueron cegadas al forrarlas en plomo, quedaron a oscuras. Esta circunstancia, y el riesgo que corrían por la filtración de las lluvias, motivaron su traslado ulterior al Museo.

XV

1891

LA PRIMERA EXPOSICIÓN COLECTIVA

En el mes de Noviembre de este año, una Sociedad de beneficencia (¹) invita, con un propósito caritativo, al primer grupo de pintores y escultores argentinos, que acaba de efectuar estudios en Europa y regresa para establecerse en Buenos Aires, a exponer sus trabajos junto con otras obras prestadas por particulares.

La exposición tiene lugar en un local de la calle Florida; allí se presentan, reunidos por primera vez: Augusto Ballerini, Reynaldo Giúdici, Angel Della Valle, Eduardo Sívori, Lucio Correa Morales, Graciano Mendilaharzu, Severo Rodríguez Etchart y Eduardo Schiaffino.

Son los días en que el drama campestre de Eduardo Gutiérrez: *Juan Moreira,* el gaucho alzado contra la policía, alcanza un éxito de los más populares, y dos de nuestros pintores, Della Valle y Mendilaharzu, evocan sus ruidosos entreveros con el Juez y con la Partida. Della Valle exhibe también: *Paisanos a caballo;* Mendilaharzu: *Una Naturaleza muerta,* y *Carreta vadeando un arroyo;* Ballerini: *El Paso de los Andes,* una acuarela, de asunto oriental, *un Paisaje crepuscular,* y *La última voluntad del payador;* Sívori: *Pintor y modelo, Salomé,* y *Paisaje.* Giúdici: *Retrato del Doctor Guillermo Rawson,* y *Paisaje.* Correa Morales: *Retrato de un niño* (mármol). Rodríguez Etchart: *La despedida del conscripto.* Schiaffino: tres cabezas de mujer: *Margot, Vesper, Craintive.*

(¹) La Sociedad de N. S. del Carmen.

Estos artistas, que, como decimos, acaban de regresar de Europa, y por la primera vez exponen juntos, están muy lejos de pensar que su presencia pueda molestar a un grupo anónimo, que mientras ellos completaban técnicamente sus estudios en las Academias y talleres europeos, parece considerarse dueño del campo, atribuyéndose una actuación artística que nadie sospechaba. De manera que, esta pequeña exposición ocasional, hecha con un propósito desinteresado, bien recibida por el público y que acababa de ser aplaudida por el crítico de *La Nación*, es atacada duramente pocos días después por otro diario (¹). Pero el articulista, que escribe bajo seudónimo, no sólo no produce un solo comentario crítico, tendiente a ilustrar al público sobre el valor positivo o negativo de las obras expuestas, sino que desde el primer momento define su intervención como una tentativa de anulación colectiva, ya que afirma sin rodeos que estos artistas:

> «...no habían respondido a lo que podía esperarse de ellos, dada su prolongada permanencia en el Viejo Mundo, por cuenta del tesoro Nacional, rodeados de todos los elementos capaces de vigorizar su talento, si es que lo tenían, etc.»

Y malgrado esta implícita negación del mérito de las obras, dándose cuenta de que su afirmación es gratuita, pues ni siquiera ensaya demostrarla, esgrime el argumento efectista y el único que puede sacar la cuestión del terreno del arte. Arroja una grave sospecha colectiva sobre la probidad personal de los artistas; pone públicamente en duda: *que ellos sean los autores de las mejores obras expuestas bajo su firma.*

Esta murmuración no es nueva; ha ocurrido ya, en forma anónima, como decimos antes, pero es la primera vez que alguien la estampa en un diario. Sin embargo, la alarma impide ver las contradicciones en que se incurre. Afirma que todas las obras expuestas son malas, y al mismo tiempo se lanza la especie de que «las mejores» no son obra de nuestros artistas. En otras palabras: estas pinturas, tan inferiores, que sus autores merecen ser denigrados públicamente por haber malgastado su tiempo y la ayuda pecunaria del Estado, son

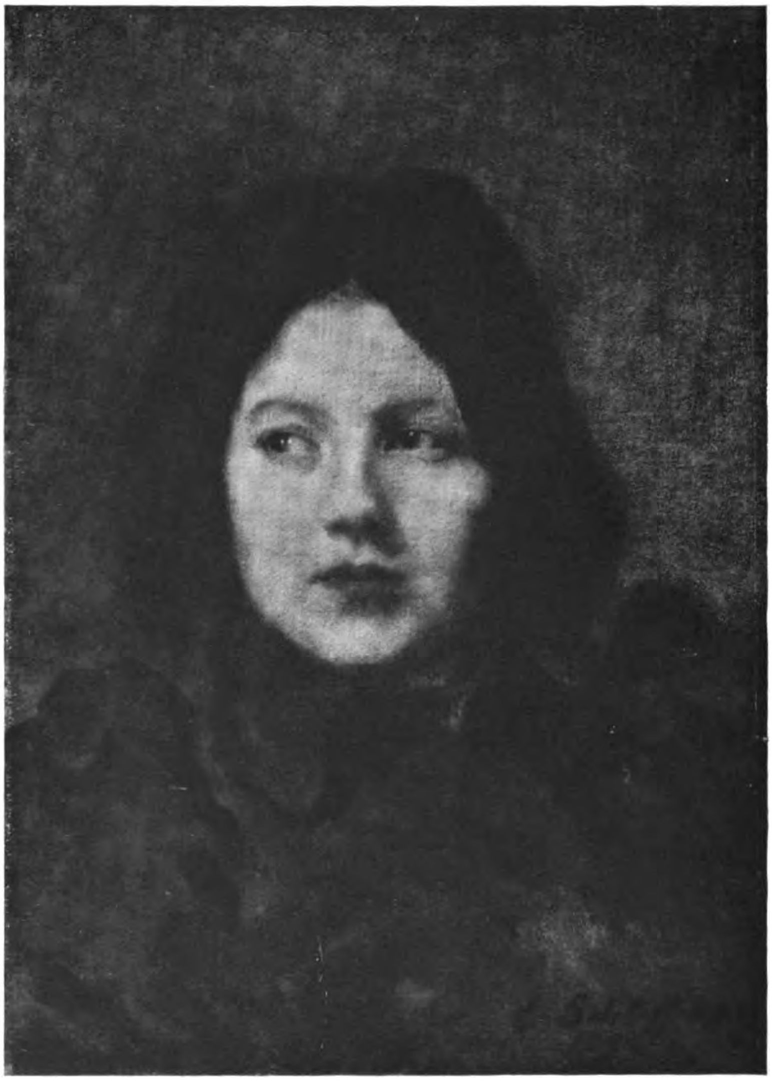
---

(¹) *Sud-América*, de 11 de Diciembre (1891). De conformidad con la línea de conducta que nos hemos trazado, de llevar al *Apéndice* todas aquellas referencias personales al autor, publicamos allí el artículo de Carlos Gutiérrez referente a esta exposición, en el que, el crítico de *La Nación* se particularizaba entre otros, con el lienzo *Margot*, que aquí se reproduce. (Donación del Valle, al Museo N. de Bellas Artes.)

al mismo tiempo demasiado buenas para no haber sido hechas por los profesores (¹).

En el grupo de los artistas, a quienes, al regresar a su patria, después de una ausencia de varios años dedicada al estudio, se les recibe en tal forma, hay un periodista—el corresponsal de *El Diario*, de que ya hemos hablado—que toma abiertamente la defensa de la honorabilidad de sus colegas, sin entrar para nada en la apreciación de los méritos. Se origina una polémica, con todas las

EDUARDO SCHIAFFINO



Margot

(¹) Esta maniobra, aunque absurda e infantil, se ha seguido utilizando en forma solapada hasta mucho tiempo después, contra artistas y escritores a quienes se quería desacreditar. Discursos, conferencias, ensayos, hasta libros que adquirían resonancia se atribuían corrientemente a determinada personalidad, al propio secretario del autor, o bien a autores ignorados, que preferían sacrificar su futura celebridad a una suma disponible de inmediato. Como se ve, la opinión no era exigente.

tergiversaciones del caso, que dura varios días, entre el pintor aficionado, colaborador de *Sud-América,* y el profesional, colaborador de *El Diario,* la que degenera en lance personal (1).

Que esta ocurrencia haya podido producirse, confirma las fallas que venimos comprobando en materia de cultura general; deja ver cuán necesaria y oportuna habría de ser la incorporación al medio, de los profesionales que habían ido a beber a las fuentes, ya que no era posible desviarlas de su curso, y acercarlas a nosotros para que todos pudieran desalterarse.

---

(1) La participación que el autor vino a tener en el incidente que relatamos, le veda cualquier comentario, pero el lector hallará en el *Apéndice* el *fallo* pronunciado por el Arbitro, Doctor Roque Sáenz Peña, que establece, en forma perentoria, cuál fué la verdadera naturaleza del ataque a nuestros artistas (pág. 400-401). Las Actas de aquel lance fueron publicadas en los diarios de 26 de Diciembre de 1891.

XVI

1893

DON ADRIANO E. ROSSI

DIJIMOS ya que en 1877, adelantándose singularmente a las exigencias de la época, el benemérito coleccionista argentino Don Juan Benito Sosa, donaba en vida un grupo de 49 pinturas al Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, para que sirviera de base a una Pinacoteca; y que el Gobierno beneficiado, sorprendido por el inesperado obsequio, tardó en darle el destino requerido, limitándose a depositar las obras en la Biblioteca Pública, donde permanecieron poco menos que ignoradas (1).

Diez y seis años después de Sosa la situación no había cambiado en apariencia, aun cuando diversos signos en el ambiente social hicieran presumir una nueva orientación.

Malgrado el aparente fracaso de la donación Sosa, un segundo mecenas, el coleccionista Don Adriano E. Rossi, próximo a morir, legaba por testamento sus valiosos cuadros en número de ochenta y uno al Gobierno de la Nación (2), instituyendo por Albacea testamentario a su ilustre amigo el General Mitre:

> «4.º (3) Además de los enunciados bienes, poseo una Colección de cuadros al óleo antiguos y modernos; entre estos últimos, atribuyo gran mérito a treinta

---

(1) «Esta donación de cuadros antiguos y modernos estuvo depositada en la Biblioteca Pública de Buenos Aires hasta la época en que se nacionalizó, en cuya fecha se trasladaron todas las pinturas a La Plata, en virtud de conciertos celebrados entre las Autoridades federales y las de la Provincia. (*Emilio H. de Padilla*, Vice-Director de la Biblioteca Nacional).» Mucho más tarde, hacia 1897, el Gobernador Don Guillermo Udaondo les dió el destino que correspondía, iniciando con ellas el Museo de Bellas Artes de La Plata.

(2) Con fecha 11 de Febrero de 1893.

(3) Cláusula testamentaria de Don Adriano E. Rossi, comunicada por el Doctor Emilio Gouchon, abogado de la Testamentaria.

y tantos cuadros del eximio Profesor Ignacio Mánzoni. Entre todos aproximadamente podrán ser cien cuadros entre grandes y chicos.

»6.° Los cuadros a que acabo de hacer referencia los dono al Gobierno, para que sirvan a la formación de un Museo de Pintura en la Ciudad de Buenos Aires, Capital de la República Argentina.»

Don Adriano E. Rossi

El 18 de Abril de 1893, el Gobierno Nacional aceptó el legado, y el 1 de Mayo, fué depositado también en la Biblioteca Nacional (1).

Don Adriano E. Rossi, hijo de Don Francisco y de Doña Mercedes Rodríguez de Vida, era porteño. Residía con su hermano Octavio, en las afueras de Belgrano, en su quinta, o chacra, que hoy se halla en Estación Núñez. Amigo y protector del pintor Manzoni, de quien había reunido numerosas obras y a quien honraba en su testamento, consiguió formar tal vez la más importante colección de su tiempo, emulando con Don Manuel de Guerrico, Don Francisco J. Brabo, Don Andrés Lamas, el Doctor Arraga, Don Pedro Palacios, Don León Gallardo, Don Rufino Varela, Don Felipe Rómulo Piñeyro.

---

(1) Decoraban el despacho del Director Don Pablo Groussac, cuando yo los recogí dos años después, en cumplimiento del decreto de fundación del Museo Nacional de Bellas Artes, promulgado por el Gobierno de la Nación, en fecha 16 de Julio de 1895, suscrito por el Presidente Don José E. Uriburu y el Ministro de Instrucción Pública Doctor Antonio Bermejo, en mi calidad de Director y Conservador de la nueva institución.

Para no anticipar sobre otros hechos significativos, debemos limitarnos aquí a publicar el retrato de Don Adriano E. Rossi, pues si bien su generoso legado hizo posible la fundación del Museo, otras circunstancias, que es preciso mencionar a su debido tiempo, concurrieron a preparar aquel acontecimiento.

◆

XVII

1893

FUNDACIÓN DEL ATENEO

Ya hemos visto cuán lenta era la infiltración del gusto artistico entre nosotros, mediante el pasaje, o la incorporación individual de artistas europeos, que llegaban de diversos rumbos para tentar fortuna en tan primitivo ambiente; hemos señalado los ejemplos producidos, contado las semillas sembradas, germinando a despecho de la tirania; los primeros dignísimos ensayos de Garcia del Molino, de Carlos Morel, de Pueyrredón, de Sheridan, de Franklin Rawson y de Boneo, quienes abandonados a su suerte, esterilizaban en el vacío los conocimientos adquiridos. Nadie les estimulaba a producir, ni siquiera solicitaba sus lecciones; de manera que tenían la evidencia cruel, que con ellos se extinguiría por largo tiempo el afán de cultura superior al que dedicaron sus desvelos y todos sus anhelos.

El campo de las letras ofrecía mejores perspectivas, ya que los escritores poseían mayores recursos. Al fin las bibliotecas, aunque deficientes, estaban a su alcance; libros prestigiosos circulaban en el corto grupo de los intelectuales, pero pasaría mucho tiempo antes de que hubiera estímulo para los autores.

Desde temprano la sociedad argentina experimentó la necesidad de familiarizarse con otro idioma, más informado que el castellano, de las nuevas ideas, tendencias y aspiraciones que venían cambiando fundamentalmente la mentalidad europea, y la lengua francesa se impuso con todo el prestigio de la Revolución y de la epopeya napoleónica, sublimada en las páginas de Lamartine, de Chateaubriand, de Michelet, de Hugo. Y aunque su enseñanza no estuviera organizada en los colegios incipientes de la época, la suplía la solidaridad social, la abnegada paciencia de los hombres más cultos (1).

Y en nuestra infancia, una notable compañía francesa de Comedia, tuvo tal éxito, en el viejo Teatro de la Victoria, que optó por radicarse en Buenos Aires indefinidamente; hasta que una imprudencia política, la representación de *Rabagas,* comedia satirica de Sardou, interrumpida violentamente por los republicanos de la colectividad francesa (2), produjo el boycot de Brizard y Romeal, los dos notables actores, favoritos de aquel público compuesto de argentinos y franceses, en el que las familias argentinas estaban sin embargo en notable mayoría (3).

Y en tiempos más recientes cuando triunfaba la escuela naturalista de Medan, los diarios porteños, que no adquirían el exclusivo derecho de traducción de novelas de Alphonse Daudet o de Zola, para publicarlas simultáneamente con su aparición en París, emulaban en dar a conocer los folletines a medida que iban llegando por el correo, y enviaban el traductor a Montevideo, para ganar un día sobre el diario rival. Esto muestra el juvenil ardor de una parte numerosa del público, por estar al tanto de las novedades literarias francesas (4), cuyo ambiente ingenuamente se buscaba incorporar al nuestro.

El clarín de Andrade acababa de enmudecer. De tarde en tarde la voz armoniosa de Guido, el acento quejumbroso de Gutiérrez, el trino de Obligado, la palabra elegante de Cané, el torrente imprecatorio de Almafuerte, el alto ejemplo de Mitre traduciendo el Dante en verso castellano, después de haber sellado su obra de historiador, el verbo cáustico de Lucio López, la risa sarcástica de Wilde, velando su hondo sentimiento, el tiple doctoral de Oyuela, empeñado en resucitar entre nosotros la poesía castellana del siglo de oro, los duendes de Holmberg, rompían momentáneamente el pesado silencio y poco tardaban en ser sofocados por el palabreo de la discusión política.

---

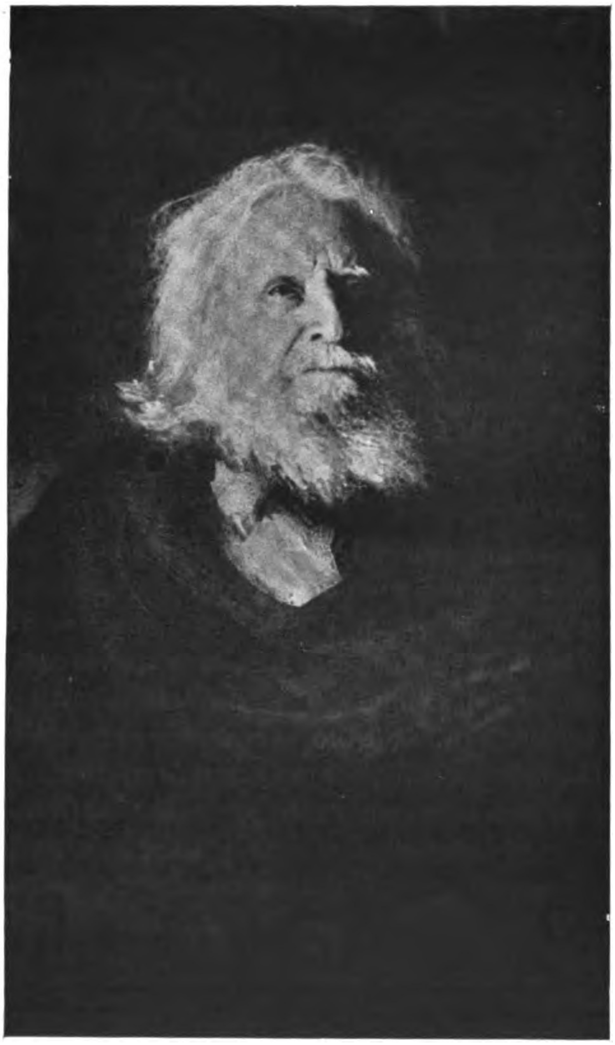
(1) Un magistrado de la Corte Suprema, el Doctor Francisco Pico enseñaba el francés a un grupo de jóvenes, en el que se halló mi madre. Esta circunstancia les permitía leer a esos autores en su propia lengua, así como a Balzac, y seguir después con los más entretenidos folletinistas a la moda, como Paul de Kock, Eugène Sue, Ponson du Terrail, etc.

Es significativo y estupendo el rasgo de Sarmiento, encarcelado en San Juan por un caudillejo, enseñando a leer a través de la reja del calabozo, a un grupo de analfabetos ansiosos de luces.

(2) Esto sucedía hacia 1870.

(3) En aquellas inolvidables noches, los muchachos de mi generación, nos familiarizamos insensiblemente con tan socorrido idioma.

(4) El publicista Juan Antonio Argerich, propagandista de Zola, expresaba su admiración al maestro de Medan, obtenía y se ufanaba con su bendición literaria. Y el fecundo novelista declaraba espontáneamente: que en ninguna parte era tan leído como en Buenos Aires.



Carlos Guido Spano

El escultor Cafferata, harto de luchar solo, apelaba al suicidio; mientras Correa Morales, Ballerini, Della Valle, Giúdici, Mendilaharzu, Sivori, Caraffa, Williams, Rodríguez Etchart, Schiaffino comenzaban a esgrimirse con el medio.

Otros jóvenes animosos estudiaban en Europa pintura y música, entre los cuales Collivadino, de la Cárcova, Julián Aguirre, Arturo Berutti, y algún otro, los que, a medida que regresaban a la patria, llenos de ilusiones, deseosos de aplicar en su país lo que habían aprendido en diversas Escuelas, tropezaban con la indiferencia, la hostilidad o la burla. Sin embargo, o tal vez por eso, nunca como entonces a raiz de la honda crisis económica y política de 1890, la reacción intelectual había tenido tantos adeptos, pero estaban aislados, combatía cada uno por su ideal y por su cuenta, mientras el espíritu regresivo esparcido en el ambiente ahogaba sus esfuerzos en detalle y en silencio.

Todo el que se consideraba capaz de obrar, se veía reducido a la impotencia de producir; no había en perspectiva otro destino que la anulación individual en la indiferencia general. Fué entonces que se sintió más o menos confusamente, que era menester unirse y organizarse, para fortalecerse. El pelotón disperso, formó cuadro a fin de defenderse mejor, y esta maniobra, en lenguaje culterano se llamó: *Ateneo*, por ese rezago pedante, que induce a rechazar los nombres simples y naturales, a bautizar: *Atlántida* las revistas literarias.

El grupo inicial, sintiéndose desamparado, se reunió en torno de Guido Spano, buscando la sombra augusta del patriarca de las letras argentinas. En aquel tiempo Carlos Guido, verde y gallardo, apenas sentía los primeros zarpazos de la hidra que concluiría por encadenarlo en el lecho. Era entonces miembro del Consejo Nacional de Educación; se le veía cruzar las calles en coche, detenerse en el trayecto y abrir la portezuela hospitalaria a algun neófito, a quien munificente hacía partícipe de su gracia señoril, pomposa y risueña, siempre flúida como su argentada barba de profeta. En el relicario de mis más floridos recuerdos, esplenden estas fugaces recepciones ambulantes, y cada vez que el poeta usó conmigo tamaña deferencia, parecíame acceder al palanquín de Ferduci.

Carlos Guido había sido durante más de sesenta años el portavoz del arte entre nosotros. Atravesó sin contaminarse tiempos indecorosos y plebeyos. En 1848 se hallaba en París, mezclado a las huestas entusiastas de Lamartine y de Hugo:

> «Imposible permanecer tranquilo cuando por doquier te solicitan el ruido de la calle, las palabras de los tribunos, los estímulos de las aspiraciones populares (¹). Mezcléme al movimiento general, peroré en los corrillos, estuve en la asonada, subí a la tribuna tambaleante, en las salas ahumadas de los clubs subalternos establecidos en las callejuelas de la inmensa ciudad, fraternicé en fin con la *santa canalla*. En todas partes proclamé la república, llegando a merecer frenéticos aplausos de los carboneros, los enjalbegadores, los zapateros de viejo y demás gente menuda, ante quienes ensayaba mis armas oratorias, precisamente cuando más desconfiado empezaba a estar de las fidelidades de la gran doncella *aux puissantes mamelles*, esculpida por Barbier en sus famosos *Yambos*.»

Vuelto a París en 1851, asiste al golpe de Estado del príncipe Napoleón, y toma parte activa en la protesta popular:

> «Cúpome el honor de recibir entre las filas del pueblo amotinado, el fuego de los pretorianos al servicio de la ambición rampante. Me desgañité

(¹) Prefacio autobiográfico de *Ráfagas:* Carlos Guido Spano.—Buenos Aires 1879 vivando a la república, execrando al usurpador y a sus esbirros. En mi posada creíanme perdido, pues no aparecí en tres días.»

Afiliado de lleno al romanticismo, no regresó a Buenos Aires con el chaleco encarnado de Gautier, porque nunca le dió por imitar a nadie, y porque esa jactancia habría sido tomada entre nosotros por acatamiento a la librea rozista, pero en el ansia de diferenciarse, hasta físicamente, adoptó un traje casi talar, de anabaptista, que realzaba su prestancia; hopalanda y bombacha negra, amplio cuello blanco, y blando sombrero de anchas alas, que dejaba en la penumbra su argentada melena, los grandes ojos negros, la nariz recta, la gracia de la boca, animada de risueña malicia, en la plateada barba que encuadraba la frescura del cutis. Pulcro en el atuendo, emanaba de su persona la más intensa simpatía; parecía un antepasado en su marco de ébano, evocado por el pincel de Rubens.

Hombre de corazón a carta cabal, durante la guerra con el Paraguay abogó en favor de los prisioneros paraguayos, se alarmó ante la noticia de inútiles hecatombes; y dió la medida de su abnegación, cuando la peste de 1871 dejó indefensa la población de Buenos Aires; junto con Roque Pérez y Manuel Argerich, que perecieron en la brega, fué el alma de la Comisión Popular, que auxiliaba a los enfermos y enterraba los muertos, pues los sepultureros de profesión habían sucumbido.

Entre sus muchos avatares fué Presidente de la Sociedad Protectora de Animales, pero su piedad se extendía también a los hombres; pobre, como lo fué toda su vida, la puerta de su casa nunca se cerró con llave: No hay nada que robar, decía sencillamente, y los desgraciados sin asilo saben que el zaguán de casa es un sitio reparado del viento, para pasar la noche; de manera que cuando entro a casa para dormir, me cuido de no pisar a mis pobres huéspedes tendidos en el suelo.

Entre cuantos conocieron al artista y al caballero, Carlos Guido ha dejado memoria de uno de los argentinos de más noble estirpe y exquisito espíritu, que hayan existido.

La primera reunión, para la fundación que nos ocupa, tuvo lugar en el hospitalario salón de Rafael Obligado, en aquella mansión patricia de la Plaza del Retiro, donde todos los sábados, el dueño de casa presidía señoril y laboriosamente el agitado areópago, en el que se entreveraban sin confundirse, los más variados ejemplares de la fauna y de la flora intelectual argentina. Los autores que leían un soneto, un capítulo, un poema, un drama, pasaban por todas las ansias del acusado. No había respeto por nada ni por nadie, y desde el noble poeta, autor de *Santos Vega,* hasta el último debutante, todos eran pasados al tamiz de la crítica, sometidos a rudas aspersiones de agua fresca, entre alegres risas. Uno de los más temibles fustigadores, por lo certero del golpe y lo pintoresco del juicio sintético, era Carlos Vega Belgrano, quien a veces se distinguía, en sus escasas producciones personales, por ser uno de los que ofrecían más superficie epidérmica a las flechas ajenas.

Martinto, Soto y Calvo, del Solar, solían alternar con otras estas recepciones literarias, frecuentadas por el mismo público.

De manera que la convocatoria de Rafael Obligado, tendiente a fundar un centro literario y artístico, fué tan bien recibida, que reunió desde el primer momento los elementos más caracterizados y numerosos de la intelectualidad argentina y extranjera: Carlos Guido, Lucio V. Mansilla, Lucio V. López, Joaquín V. González, Norberto Piñero, Martín Coronado, Ernesto Quesada, Domingo Martinto, Graciano Mendilaharzu, Calixto Oyuela, Carlos Vega Belgrano, Leopoldo Díaz, Miguel Escalada, Alberto Williams, Julián Aguirre, Roberto J. Payró, Augusto Ballerini, Angel Della Valle, Eduardo Sívori, Eduardo L. Holmberg, Ramón Cárcano, Enrique Larreta, Manuel Carlés, Francisco Sicardi, Ricardo Gutiérrez, Augusto Belin Sarmiento, Belisario Montero, Angel de Estrada, Prof. Carlos Berg, Juan José García Velloso, Juan B. Ambrosetti, Julio Dormal, Arturo Berutti, Federico Gamboa, Carlos Zuberbhüler, Francisco Soto y Calvo, Alberto del Solar, Luis Berisso, Carlos Rodríguez Etchart, Victoriano Montes, José Hilario Martínez Castro, Eduardo Schiaffino y muchos otros.

La inusitada presencia de Guido Spano, la del General Mansilla, la de Lucio V. López, ya alejados de estas reuniones por la edad o la índole de sus ocupaciones, señalaba suficientemente la solemnidad del acto (¹).

El dueño de casa, Don Rafael Obligado, abrió la sesión con esta frase: «Yo no sé si es necesaria la fundación de un centro de la índole del que se proyecta...»

(¹) Un interesante reportaje de Don Mario Barreda a Carlos Vega Belgrano, Calixto Oyuela, Leopoldo Díaz, Alberto Williams, publicado en el Suplemento Ilustrado de *La Nación* de 24 de Abril de 1927, completará mis recuerdos, me ayudará a precisar ciertos detalles de aquella primera reunión.

Semejante introito produjo el consiguiente revuelo, dando lugar a acaloradas discusiones en pro y en contra de la idea. Apenas se habian calmado, cuando el lírico Ricardo Gutiérrez, con su aspecto mefistofélico y su voz de bajo cantante, dijo: «Ante todo debemos preocuparnos de la propiedad literaria y sus derivados.» Esta declaración, eminentemente práctica, tuvo la virtud de escandalizar particularmente a Oyuela, dando lugar a que Gutiérrez la completara así: «Lo más importante es que al escritor se le pague su trabajo; en adelante yo no escribiré una línea si no se me abonan quinientos pesos por artículo.» (¹)

Calmadas las discusiones y resuelta la fundación de «El Ateneo» (²), Carlos Guido Spano era aclamado Presidente.

Al día siguiente, me encontraba con Lucio V. López en casa de del Valle; aquél le refería precisamente la reunión en el salón de Obligado, y malicioso como de costumbre, le decía: Estaba Guido, con su facha tudesca de Gambrinus; y volviéndose a mí, como para corregir su irreverencia agregaba: Ustedes deberian hacer el retrato de Carlos Guido, es una figura nobilísima.

En la misma frase cincelaba su joya irónica y rendía homenaje al dignísimo poeta. Ese era López; la actividad más inquieta y el juicio más reposado. Sus ojos parecían quemados por el estudio. Brillaba en ellos la llama vacilante de una lámpara perpetuamente encendida, cuando lucha con el primer fulgor del alba. Miraba con la recóndita tristeza del que ha penetrado en todos los repliegues de la tortuosidad humana. Justificaba así su constante humorismo, instintiva defensa de los seres demasiado sensibles que han de estar listos para el combate, aunque hayan de dejar la vida, como las abejas al asestar el dardo.

Entre tantos campanudos personajes su sencillez era notoria. Malgrado ser figura eminentisima, y yo, desconocido, no admitia que al encontrarle en la calle le cediera la vereda; se arreglaba para desbaratar mi cortesía. Un día, en que, viéndonos venir, ambos nos apartamos al borde de la vereda, bajé a la calle para cederle el paso; el doctor López hizo lo mismo, y asiéndome el brazo me contó esta anécdota: Había en Córdoba un reverendo Obispo y un doctor G... que gozaba

---

(¹) «Ya ve usted, un poeta, un filántropo, como Ricardo Gutiérrez...», concluye escandalizado el señor Oyuela. (Mario Barreda, ya citado.) En aquellos tiempos heroicos, Carlos Vega Belgrano, como Director de la *Revista Nacional*, había sido el primero en instituir el pago de los trabajos literarios. *La Nación* era el único diario que pagaba las colaboraciones.

(²) La denominación de Circulo literario y artístico, fué desechada.

de la consideración pública, tanto como si también lo fuera. Cuando se encontraban al paso, recíprocamente se cedían la vereda, hasta que un buen día bajaron los dos a la calle, pero el Obispo, aunque obeso, le ganó de mano, y agarrando del suelo una piedra intimó al doctor que usara de la vereda si no quería que le diese una pedrada. Entre risas y reverencias el doctor se sometió al capricho del Obispo.

—Bueno, doctor, aquí el Obispo y el doctor G... es usted mismo, a mí me tocará la próxima vez armarme de la piedra.

—La próxima vez, me verá en la vereda de enfrente.

Infortunadamente no le vi más. Poco tiempo después moría trágicamente en un duelo absurdo, que, de haber habido opinión pública para impedirlo, no se habría podido llevar a cabo.

Y cuando víctima de la más atroz injusticia, se hallaba en el lecho de muerte, sintetizaba en una sentencia lapidaria su último juicio sobre la época en que le había tocado vivir: Estas son, Aristóbulo (1), las democracias inorgánicas.

Con él desapareció uno de los argentinos más ilustres, uno de los hombres más preparados para el gobierno. Lucio V. López todo lo reunía: tradición de familia, hondo talento y amor al estudio, independencia de carácter, liberalismo, horror a la pedantería y agudeza espiritual incomparable. Su muerte prematura fué una pérdida nacional de la que no nos hemos repuesto.

En Lucio V. Mansilla, la naturaleza y la cuna, derramaron sus dones a porfía. Hijo predilecto de Misia Agustina, la mujer más linda de su tiempo, al decir de unitarios y federales—la única vez que se pusieron de acuerdo (2)—, unía la hermosura corporal, a la gracia verbal, a la distinción intelectual. Mimado por unos y por otros, tuvo veleidades narcisistas, forzando a veces la nota personal decorativa.

Hay un fastuoso retrato de *César Borgia* (3), pintado por el Bronzino, que arroja viva luz sobre los modos de vestir de Lucio V. Mansilla. César Borgia lleva una amplia boina emplumada, de terciopelo carmesí, plantada de soslayo como una aureola, dejando ver un tercio del cráneo; un jubón ricamente ornamentado, capa terciada sobre el hombro izquierdo. En su *Excursión a los indios Ranqueles*, Mansilla usa capa colorada; en el Paraguay, capa blanca; en su casa, con el pijama rojo, que lleva también a bordo, en viaje a Europa, usa la misma boina encarnada de César Borgia. En la calle, la galera terciada, a menudo gris.

---

(1) Se dirigía al doctor del Valle, que distanciado políticamente de él acudía a darle el postrer adiós.

(2) Véase *Amalia*, de Mármol.

(3) *El Príncipe*, de Maquiavelo.

Porque era un epicúreo se le consideró ligero. Tuvo larga vida, pero no fué comprendido; pasó entre nosotros como un conversador elegante, forrado de Don Juan; se le tenía por un «aficionado» que hacía excursiones en la política, en la literatura, en la filosofía, en la milicia, aun cuando dejara en todas partes la huella indeleble de su paso. En la guerra del Paraguay fué soldado brillante y prestigioso; como jefe de frontera y explorador, escribió entre los bárbaros su admirable *Excursión a los indios Ranqueles*, que traducida a varios idiomas tuvo éxito universal y le dió rango de escritor originalísimo; como periodista, dictó a su secretario varios volúmenes de *Causeries*, sobre innumerables y renovados temas.

Se complacía en resolver airosamente las cosas más difíciles, y precisamente por ser pariente, sobrino carnal del tirano, casi obligado por lazos de familia, de nombre, por solidaridad con los suyos a excusar sus desmanes, a valorar sus condiciones y sus éxitos, se despoja de todo vínculo para estudiar al déspota en calidad de fenómeno, como caso clínico; y armado ya de un lente, de un bisturí, de un microscopio o de un catalejo, lo examina fríamente de lejos, de cerca, desde todos los puntos de vista y en todos sus actos. Y su ensayo sobre Rozas, resulta el más ecuánime, el más sintético, el más sagaz, el más hondo, el más comprensivo de cuantos se han escrito.

General Lucio V. Mansilla

Como conversador interesante, durante largos años no conoce rival en Buenos Aires; como su facundia es inagotable, los envidiosos dicen que estudia sus conversaciones antes de salir de casa, según las personalidades que piensa encontrar en el día. Pero en realidad, como está habituado a ser el centro en todos los grupos, y su mucho mundo, sus vastas lecturas, su agudo ingenio le dan superioridad manifiesta sobre sus interlocutores, acapara la atención de todos, e insensiblemente acaba por convertirse en monologuista. Mas la culpa no es suya, sino de sus contemporáneos menos bien armados y dotados para esas lides. Algunos duelos, de trágicos resultados para el adversario, y notorias buenas fortunas en el florido campo de la galantería, dieron los últimos toques a la más arrogante y airosa figura porteña, entre las que han animado la calle Florida. Y cuando se instala en París para pasar allí sus últimos años, tiene una actuación destacada en el boulevard, entre los jinetes del Bois, ya que en parte alguna de la tierra podía pasar inadvertido.

Cómo es que con tantas y variadas condiciones no tuvo la actuación dirigente a que estaba destinado? Simplemente porque le faltó la gravedad facial (¹), para disimular la propia superioridad; porque nunca consintió en atenuar la chispa de su ingenio, para servir de fondo, siquiera fuera momentáneamente, a otros menos bien dotados y aguerridos.

Buenos Aires tenía entonces solamente cuatrocientos mil habitantes, en vez de la densa masa de dos millones que ahora tiene, pero florecían más que ahora los espíritus originales, o no eran ahogados por multitudes amorfas ajenas a nuestro medio. Hoy los cultores de todas las artes se cuentan por series, pero las personalidades son más escasas.

•

Las primeras reuniones presididas por Carlos Guido, tuvieron lugar en el local del Consejo Nacional de Educación, en la calle Esmeralda, mientras se organizaba la instalación del Ateneo en casa propia, gracias a la liberalidad de un mecenas, Don Carlos Vega Belgrano (²). Con semejante ayuda, y las contribuciones regulares de los socios, el Ateneo abrió sus puertas en un amplio y cómodo local, en plena Ave-

---

(¹) La seriedad del burro.

(²) Nieto del Prócer Don Manuel Belgrano, fundador en 1799 de la primera Escuela de dibujo.

nida de Mayo, esquina Piedras, el 25 de Abril de 1893, con un interesante programa inaugural.

En el interin, Carlos Guido optaba por retirarse, y le sucedía en la presidencia otro distinguido poeta, Calixto Oyuela, con Belisario Montero por Secretario. De manera que hubo una alocución por el Presidente, varios trozos musicales de concierto, a cargo de Carlos Marchal, Clementino del Ponte, Alberto Williams y Julián Aguirre; una *Conversación científica* por el Prof. Carlos Berg, Director del Museo de Historia Natural; una poesía inédita de Rafael Obligado: *Ayohuma*, leída por Oyuela; un discurso del Doctor Norberto Piñero: sobre la *Influencia social del Ateneo* (¹).

Aquel esfuerzo desinteresado, que venía en hora oportuna a llenar un enorme vacío, tuvo el más liberal y decidido apoyo en *La Nación*, de Mitre—dirigida entonces por Bartolito—, que era por impulso inicial y ya tradicional el gran diario intelectual argentino, y sus opositores anónimos esparcidos en diferentes hojas de la prensa.

Eran los tiempos en que Rubén Darío, recién llegado de Chile, se instituía novísimo profeta de simbolistas y decadentes, arrastraba en su órbita una cauda variopinta, y echaba a volar el enjambre de sus versos de alas coruscantes, que esparcían en el ambiente, con el perfume de frescas mieles, ráfagas de mirra y de cinamomo.

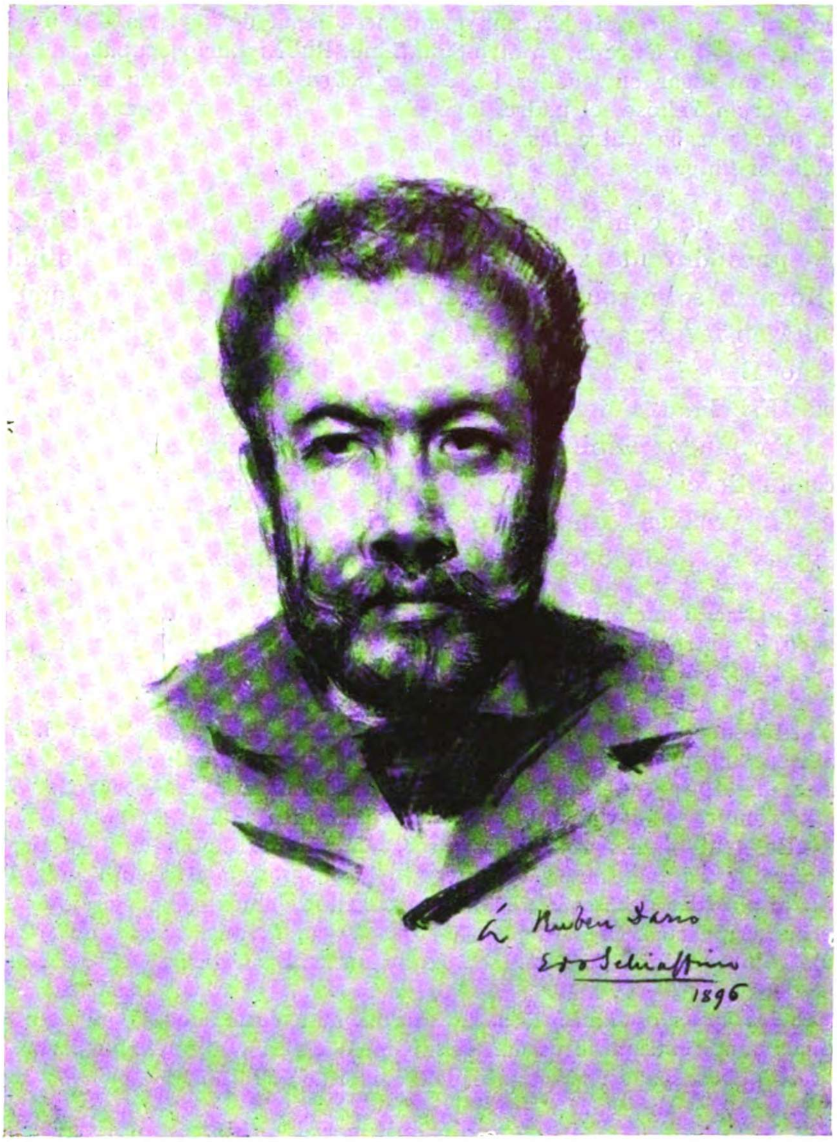
Aun no había Cafés literarios, apenas mesas, en el de Aue y en lo de Luzio, en donde una tradición importada del Barrio Latino parecía exigir que se inmolaran las mejores horas nocturnas en charlas inacabables, sorbiendo una cerveza amarga, o ingurgitando *whiskys*, con sabor de caucho.

Eduardo L. Holmberg, entre dos cuentos fantásticos dignos de Hoffmann, que parecían haberse condensado en la mente caliginosa de un fumador de opio, y mientras meditaba una conferencia científica con zarpazos de polemista, para ser voceada ante una arena de tres mil oyentes, solía llevarnos en los plenilunios estivales, frente a las jaulas de sus pensionistas en el Jardín Zoológico de Palermo, a fin de sorprender entre las sombras nocturnas, los embates tumultuosos de los felinos de pupila incandescente; entre el barrir de los elefantes que mecían sus moles y balanceaban sus trompas, el berrido de los osos, el bramido de los tigres inquietos, desplegando las sedas amari-

---

(¹) Este discurso, en el que el Doctor N. Piñero anticipaba clarividente, cuál iba a ser la acción futura del *Ateneo*, ha hallado cabida en un interesante libro *Sobre educación e instrucción*.—B. A., 1927.

llas jaspeadas de negro de sus flancos opulentos, y el rugido gutural del león, abriendo las fauces en medio a la maraña de sus crines hirsutas.



RUBÉN DARÍO

Aquellas veladas, solían terminar tomando posesión de un esquife, en el lago de Palermo, desde donde Bottero, en el silencio nocturno, daba expansión a su poderosa voz de barítono.

Al día siguiente nos volvíamos a encontrar en la sala de lectura del *Ateneo.*

> «Todas las noches nos reuníamos allí. Teníamos una sala para nosotros, con nuestro rincón. Después de comer nos congregábamos en la fraternidad del arte, a escribir, a leer. Había una gran mesa llena de revistas. En un ángulo se sentaba Angelito Estrada, en otro Schiaffino, Rubén Darío ocupaba un costado y yo tenía mi lugar entre ellos (¹). Por aquellos días se daban muchas conferencias; García Velloso, el padre, leyó algo; yo también un poema: *La leyenda blanca,* que pasaba entre las nieves del Norte, escrito en versos de gran diversidad rítmica.»

La sala de conferencias, de conciertos, o de exposiciones del *Ateneo* pues durante seis años consecutivos mostró su vitalidad en todas formas, solía reunir hasta cuatrocientos oyentes. En aquella tribuna dieron lecturas y conferencias Rubén Darío, E. Quesada, Oyuela, Obligado, Berg, E. Larreta, Schiaffino, D. Martinto, L. Díaz, J. J. García Velloso, Escalada, Estrada, R. J. Payró, el Dr. Pera, M. Rom, Jaymes Freire, Fernández Espiro, Soto y Calvo, Darío Herrera y tantos otros.

En la Sección de Música donde se hallaban Julián Aguirre, del Ponte, Hargreaves, Juan Gutiérrez, bajo la dirección del Maestro Williams, las audiciones musicales recibieron poderoso impulso:

> «El primer Concierto sinfónico lo dirigí yo (²). Tuvo lugar en la Opera, y el Ateneo lo patrocinó. Estaba todo consagrado a música de Wagner... ya ve usted, en 1893! Obertura del *Tannhauser;* Preludio de *Tristán e Isolda;* Preludio, vals y cortejo de los *Maestros Cantores;* Marcha del *Tannhauser, Siegfried,* Idilio; Introducción al tercer acto de *Lohengrin; Cabalgata de las Walkirias.*
>
> »Es asombroso, sobre todo cuando uno piensa que quince años más tarde, teníamos que librar aún furiosas batallas para imponer las obras de Wagner. Sobre la comprensión del público nos da una idea la misma carta de Miguel Cané: «He tenido mis nubecillas dice, el público aplaudió frenéticamente la *Marcha del Tannhauser,* y ha quedado insensible en el preludio de *Tristán e Iseult.* Si el idilio de *Siegfried,* hubiera pasado fríamente, habría sido cuestión de cerrar las puertas. Bien, deje usted que hagan gimnasia los oídos; entonces veremos comprendidas esas páginas exquisitas...» Profético.
>
> ....
>
> »Dos conciertos sinfónicos se dieron aún en los años siguientes. Sus programas comprendían obras de Beethoven, Wagner, Berlioz, Saint Saens, Grieg, Popper... Ambos los dirigió también el Maestro Williams.»

Por su lado los pintores y escultores trabajaban activamente en la organización de la primera Exposición de carácter anual. La Sección de Bellas Artes, compuesta de E. Schiaffino, Director; S. Rodrí-

---

(¹) Leopoldo Díaz (Mario Barreda, ya citado.)

(²) Alberto Williams (Ibid).

guez Etchart, Secretario; y los vocales L. Correa Morales, A. Ballerini. E. Sívori, G. Mendilaharzu, A. Della Valle, E. Caraffa, desde Noviembre 1892 había confeccionado el Reglamento de admisión, y la Exposición se abría en los salones del Ateneo el 15 de Mayo de 1893, es decir, veinte días después de inaugurada la institución.

Esta primera muestra de la vida artística argentina reunió 106 pinturas y 30 esculturas. Figuraban allí: Eduardo Sívori, con seis obras; entre ellas, *Retrato del Doctor Burmeister, El tambo en la estancia,* dos retratos, etc; Augusto Ballerini, con seis asuntos nacionales o americanos: *Cascada del Iguazú, Tolderia de indios Tobas, Boca del río Iguazú, Ruinas de Humaitá, Piripoitá;* Angel Della Valle, con *la Corrida de sortija;* Severo Rodríguez Etchart, con nueve pinturas: Dos retratos, dos *Paisajes de Cosquín, En la corrida de toros,* etc.; Eugenia Belin Sarmiento, con tres: *Retrato de Sarmiento, Paisaje de la Recoleta,* etc.; E. Schiaffino, con cinco: *Reposo* (¹), Retratos de: *Carlos Vega Belgrano,* de *Federico Gamboa, Vesper, Iglesia de Giverny* (Normandia); Nicolau Cotanda: *Fiesta de la Pura, en Santa Fe;* Joaquín Vaamonde: *Cabeza, En guardia;* Pablo Manzano: *Antiguo muelle de Buenos Aires;* P. de Vita: *La casa de Graziella;* Sofía Posadas: *Flores;* Alfredo C. Moreno: *Viejecita;* Justo Lynch: *Marina,* etc., etc.

Las esculturas fueron numerosas; Pascual Fosca, cinco: *San Francisco de Assis* (bronce), *Viejecito,* y *Cabeza* (bronces), etc.: Emilio Cantillón: Grupo principal del *Monumento a la Revolución* (yeso), *Retrato de D. Pablo Groussac* (bronce); Lucio Correa Morales: *Medallón alegórico del poeta Andrade* (bronce); Juan Arduino, cinco: *Gioconda* (mármol), *Mario* (bronce), etc.; Manuel J. Aguirre, tres: dos bajo relieves en mármol y *Cabeza de estudio;* Garibaldi Afanni: *Adelante!* (busto, bronce).

Los comentarios periodísticos no fueron numerosos, dado que los improvisados críticos se hallaban frente a una novedad, como era la de discurrir con naturalidad y soltura sobre cuadros y estatuas, a fin de informar al público.

Extractamos aquí las principales observaciones:

> «Della Valle ha expuesto (²) un cuadro, de grandes dimensiones, representando una *Corrida de sortija,* en un pequeño pueblo de campaña. Notables cualidades encierra la obra de Della Valle. La agrupación de los personajes. la *mise en scène* es buena; la composición es armoniosa; hay mucho fondo

---

(¹) Medalla de Bronce, Paris 1889.

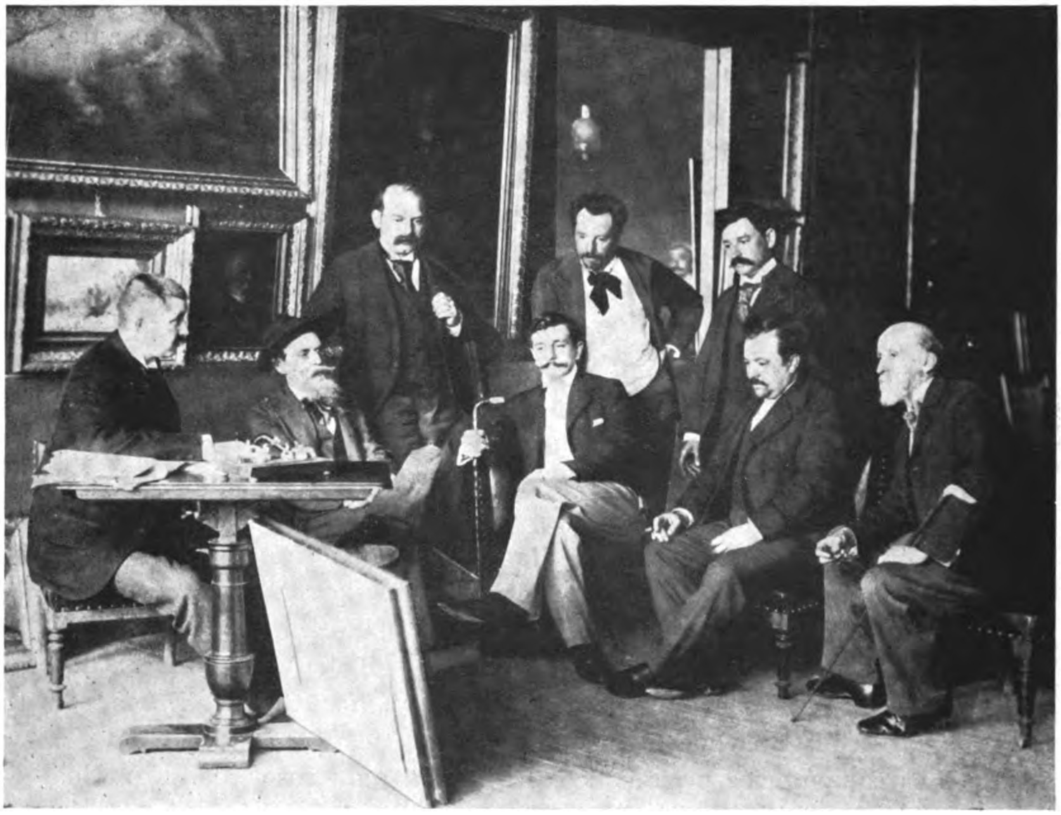
(²) J. J. Rhétoré: *Tribuna,* 17 de Mayo de 1893.

en el cuadro y mucho aire en las lontananzas; el dibujo es de un maestro.

»Desgraciadamente la obra, o por lo menos todo el primer término es puramente convencional...
Sin embargo, la obra es de un artista. El defecto de Della Valle nos parece ser el de trabajar de *chic*, en el taller, contentándose con ver las cosas sólo con los ojos de la imaginación, en vez de inspirarse en el pleno aire, etc...

....

»De Ballerini, *Cascada del Iguazú*, nos parece ser una de las más notables obras expuestas. Cuánto aire, cuánta luz, cuánta vida en esa agua que, aprisionada entre dos hileras de rocas, viene a echarse con toda la impetuosidad majestuosa de un pequeño Niágara (2), en las profundidades del invisible abismo, del seno del cual vuelve a brotar, como vapor hirviendo, como humo...



El Jurado de Pintura y Escultura (1)

---

(1) De izquierda a derecha, sentados: Schiaffino, Sívori, de la Cárcova, Ballerini, Boneo; de pie: Della Valle, Correa Morales, Bonetti.

(2) El autor de esta comparación ignoraba que si la caída del Niágara tiene algunos metros más de elevación que la del Iguazú, en cambio es incomparablemente más angosta.

Cuánto arte y cuánta labor artística para conseguir ese efecto de realismo! Al mismo tiempo, cuánta sencillez en la ejecución! Unos cuantos toques...; los colores crudos echados por mano de artista, que ve las cosas como son, que lo sacrifica todo a la impresión...
Ballerini sabe ver y traducir la naturaleza con toda su verdad, pero deja siempre traslucir en su interpretación algo de su gusto, de su temperamento de artista tan original como notable.

....

»Sivori, el autor del cuadro de que hablábamos ayer, aquel paisaje tan joven y fresco, en la infinita variedad de su paleta, ha encontrado tonos severos a la vez que tristes para delinear y retratar, o más bien para analizar y estudiar sicológicamente a aquel sabio que en vida fué el señor Burmeister, director del Museo (de Historia Natural). Habla esa cabeza de anciano pintada por Sívori, o más bien piensa. Es una de las buenas obras del Salón.»

La Exposición que acaba de efectuarse en el *Ateneo* marcará una data digna de histórico recuerdo en el desenvolvimiento intelectual argentino, como que ha sido la primera manifestación pública de vida artística nacional, con carácter de periodicidad en lo futuro (¹).

El resultado de la Exposición ha sido para todos una sorpresa; para los organizadores, que no contaban con que el cultivo de las artes del dibujo se hallara en la Argentina tan difundido, y para la prensa en general a quien esta florescencia inesperada sorprendía sin el obligado juego de críticos, teniendo que recurrir para reemplazarlo, ya que no al más entendido, por lo menos al mejor dispuesto.

Y así sucedió que mientras los unos, desorientados por la novedad del espectáculo—y alguna que otra visión bien personal entre los artistas argentinos—, preferían envolver la exposición entera en una condenación malhumorada, sin cuidarse de que podían ser injustos con las personas y con el movimiento realizado (por ser el primero en la República y ser nacional, es decir, doblemente patriótico), otros, mejor inspirados, se daban el trabajo de analizar los envíos y rivalizando en simpatía colmaban de elogios a nuestros artistas.

Hase hablado a su respecto de *pintura nacional* en el sentido clásico de esta gran palabra, tan grande, que si hubiera de ser ya una denominación bien merecida, la nación argentina habría conquistado en la infancia de su vida, lo que los primeros pueblos del viejo mundo apenas alcanzaron en la edad adulta.

....

Cuando el *Ateneo* invitó a los artistas a concurrir a una primera Exposición de carácter anual, aquella institución recién se constituía; apenas comenzaba a hacerse conocer, vale decir que la *Exposición Anual* lejos de hallarse acreditada, no era mas que una esperanza de carácter vago; sin embargo, hubo afluencia de artistas y de *dilettantes;* con raras excepciones todos acudieron al llamado. Hoy sabemos de buena fuente que la *Exposición* ha cubierto sus gastos de instalación; se trata, pues, de una institución dotada de vida propia, destinada a prosperar rápidamente. Sabemos también que algunas obras han

---

(¹) «Notas acerca de la Exposición.» E. S. *Revista Nacional*, 1.° de Julio de 1893.

sido vendidas, hemos averiguado los nombres de los compradores y constatado con la sorpresa consiguiente que entre ellos no figura el de ninguno de nuestros coleccionistas; éstos y el Gobierno han dejado pasar esta primera manifestación oficial de vida artística nacional, sin una sola demostración de interés efectivo, como que ni los unos ni el otro se han dado cuenta de lo que importa la fundación que nos ocupa.

Por su parte el doctor Ernesto Quesada (¹) publicaba un estudio con muy atinadas reflexiones, del que extractaremos también algunos párrafos:

> «Asistimos en estos momentos a un espectáculo verdaderamente interesante. Puede decirse sin exageración que se acaba de dar un paso decisivo en el camino de nuestra evolución social. Y ese paso debe saludarse con tanta mayor satisfacción, cuanto que se debe al esfuerzo individual, sin sombra de protección oficial; más aún, sin que las autoridades cortésmente invitadas a cooperar con su sola presencia, hayan creído que la más elemental cortesía imponía, en defecto de su presencia, siquiera la fórmula banal de un acuse de recibo.
>
> »La institución anual del Salón del Ateneo, para celebrar allí periódicamente exposiciones de pinturas, dibujos y esculturas, es un acontecimiento de bulto en un país esencialmente mercante y en el cual todo en este instante se encuentra en plena transformación... El hecho solo de que en un centro de más de medio millón de almas, que se distingue especialmente por su carácter de factoría ultramarina, haya sido posible formar una agrupación exclusivamente intelectual como es el *Ateneo*, y éste a su vez se haya sentido bastante autorizado como para crear el *Salón* anual de Bellas Artes, es un signo halagüeño de progreso que no puede tratarse de modo baladí y que merece fijar nuestra atención.
>
> ....
>
> »El *Ateneo* se ha formado en medio de una balumba de críticas, de *lazzi* y de chistes burlescos más o menos bien imaginados.
>
> »Este hecho demuestra que la institución nace vigorosa, enérgica y triunfante: ha respondido, pues, a una verdadera necesidad social; ha encontrado el eterno grupo de hombres de fe que le ha dado vida y ambición de ir adelante siempre: su marcha serena, pero firme, prueba que siente que tiene una misión social que cumplir, y que está resuelta a ello.
>
> ....
>
> »El núcleo de artistas nacionales, al regresar a la patria, ha sido al parecer sistemáticamente ignorado por los gobiernos mismos que habían contribuido a formarlo, costeando su educación en Europa. Se ha hecho caso omiso de ellos, se ha afectado no reconocer sus méritos, y en todos aquellos casos en que el Estado está virtualmente obligado a proteger el arte nacional—cuando existe como en el caso actual—se ha ido a buscar artistas extranjeros, a veces de mérito, no pocas, simples *fatticoni*, según la vigorosa locución italiana.
>
> ....
>
> »Esa es justamente la cuestión que plantea elocuentemente el *Salón*

(¹) *Reseñas y críticas: El primer Salón argentino*, pág. 373-406.

> del *Ateneo*. Es tiempo de que demos su lugar en la vida nacional al arte argentino; es preciso organizar la enseñanza artistica de una manera formal.
>
> ……
>
> »Puede apreciarse ya el éxito del *Salón*? Creemos que seria prematura la respuesta. Nuestro público no está habituado a esa clase de espectáculos, ni nuestra prensa cuenta en su cuerpo de redacción con los críticos profesionales que guían, ilustran e interpretan el gusto y el criterio del público. De ahí que en estos primeros días se note algo como una sorpresa en el público que puede interesarse por ello, y que se haya visto la gestación laboriosa de críticos de arte en formación, en casi todos nuestros diarios.
>
> ……
>
> »El *Ateneo*, pues, se ha hecho acreedor al aplauso de todos los que se interesan en el adelanto nacional, y sin duda acrecentará sus méritos en este sentido si sigue realizando, con la misma prudencia y discreción que hasta ahora, el resto de su programa: las audiciones de música clásica en *matinées* todos los primeros domingos del mes, y las conferencias sobre temas generales durante el invierno. Hay en el *Ateneo* vida, y vida robusta: justo es, pues, reconocerlo y desearle el mayor éxito en su campaña.»

Disipado en el público el primer movimiento de sorpresa, al comprobar que le bastaba a una institución privada y pobre como el Ateneo, organizar en secciones los elementos propios, antes dispersos entre los cultores de las artes y las letras, para cosechar éxitos insospechados, sin que faltaran significativas muestras de despecho, de parte de pretendidos guías espirituales—alejados entonces, como si aguardaran un fracaso colectivo—, los resultados alcanzados dieron lugar a nuevos proyectos, realizados a su turno con idéntico brillo.

XVIII

1893

LA EXPOSICIÓN ARTÍSTICA EN EL PALACIO HUME

Surgió la idea, en una Sociedad de señoras (¹); de organizar en una suntuosa mansión de la Avenida Alvear, momentáneamente desocupada, una Exposición de cuadros antiguos y modernos, de muebles y objetos de arte, poniendo a contribución las riquezas reunidas por nuestros coleccionistas, con el propósito de allegar recursos para el ensanche de la iglesia del Pilar (Recoleta).

Era una ocasión particularmente rara para pasar revista a las obras y curiosidades artísticas, logradas por los coleccionistas argentinos desde los remotos tiempos de la tiranía, en que las obras de arte fueron calificadas «cosas de gringo», por la suspicacia de Rozas y sus secuaces.

La colección inicial de Don Manuel de Guerrico, comenzada en aquella época, con un interesante grupo de lienzos de Villaamil, había sido considerablemente enriquecida por su hijo Don José Prudencio, durante una larga residencia en París, y acababa de ser elegantemente instalada en el gran patio techado, de su casa en la calle Corrientes.

La de Don Francisco J. Brabo, rica en pinturas flamencas y holan-

---

(¹) El Círculo de Santa Cecilia, presidido por las señoras Susana R. de Quintana y Emma de la Barra de Llanos (César Duayen), la aplaudida autora de *Stella*.

desas, había pasado a poder de Don Andrés Lamas, del doctor Arraga, y de Aristóbulo del Valle. La de Don Andrés Lamas, fallecido dos años antes, estaba para venderse judicialmente, en pública subasta (¹).

La de Don Juan Benito Sosa, donada a la Provincia de Buenos Aires, yacía depositada en La Plata.

La de Don Adriano E. Rossi, legada recientemente al Gobierno de la Nación, corría la misma suerte en las dependencias de la Biblioteca Nacional.

La de Don Rufino Varela, ya en parte diseminada en París, también estaba próxima a dispersarse del todo, bajo el martillo de Román Bravo.

La de su hermano Don Juan Cruz Varela, era vendida en aquel preciso momento por Guerrico y Williams.

Quiere decir, que ya en la vida social argentina, comenzaba silenciosamente el juego normal de adquisiciones y ventas de obras de arte; ciertas agrupaciones se deshacían, para que otras se enriquecieran.

Quedaban pues otras colecciones y valiosos núcleos en poder de particulares; de manera que, cuando recibimos de la Comisión de señoras del Círculo de Santa Cecilia, el grato encargo de organizar la Exposición, que debía servir de suntuoso marco a las fiestas sociales proyectadas, me puse en campaña, asistido de Augusto Ballerini, en calidad de Secretario, para efectuar en el domicilio de casi todos los poseedores de obras artísticas, una selección ordenada, es decir representativa y armoniosa.

La iglesia del Pilar nos facilitó su *San Pedro de Alcántara,* talla en madera policromada, atribuída a Alonso Cano (²); La Colección José P. de Guerrico: *Retrato de gentilhombre,* de Vibrand de Geest; *Odalisca,* de Fortuny; *el Mariscal Ney seguido de su Estado Mayor,* dibujo de Meissonier; *Cabeza de vieja,* de Th. Ribot. La colección Aristóbulo del Valle: *la Mujer y el toro,* de Roll; el *Alex. Dumas hijo,* del mismo; *Floreal,* réplica de Collin; *los Tacheros,* de Meissonier; *Danza de Arlequín,* de Degas; *el Conferencista,* de David Wilkie. La de Don Manuel Quintana (³): *El sacrificio de la Rosa,* de Fragonard; *la Source,* de Henner. Don Miguel Cané: *Retrato de Don Antonio*

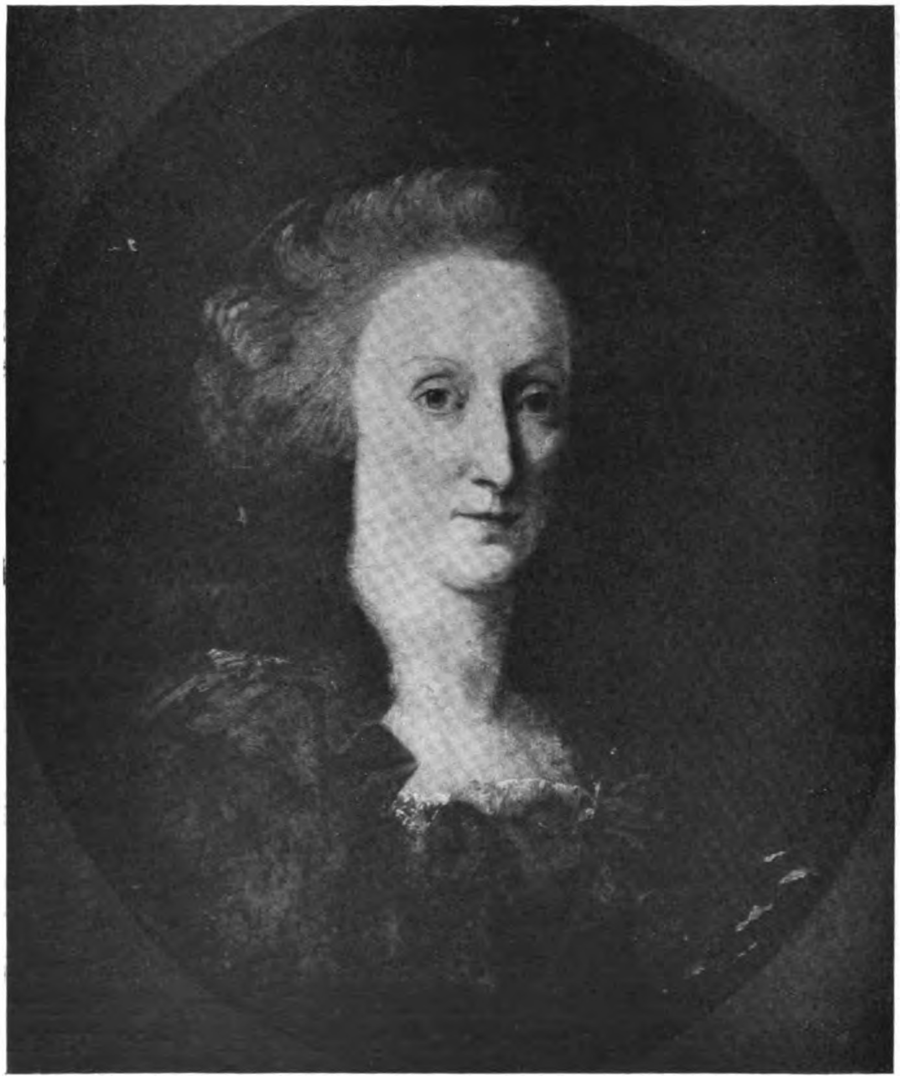
(¹) Más adelante nos ocuparemos de ella, con la detención que merece la pericia artística del historiador Lamas.

(²) Véase pág. 58.

(³) Ministro entonces del Presidente D. Luis Sáenz Peña.

Porcel, de Goya (¹); *Cabeza de hombre,* de Paulus Moreelse. Larsen del Castaño: *Santa Polonia,* atribuída a Zurbarán; *Santa Cecilia,* de Scipio Gaetanus. Don Vicente L. Casares: *El sueño del Niño Dios,* de

ALEXANDER ROSLIN



Retrato de señora

Alonso Cano; *la Ultima palabra,* de Favretto. El General Mitre: *Ninfa perseguida por un fauno,* de Cornelis Poëlenburg. La señora de Dorre-

---

(¹) Hoy pertenece al Jockey-Club, de Buenos Aires.

go: *Anciana leyendo,* de Meissonier. Don Francisco Seeber: *Noche de luna en un puerto,* de Andreas Achenbach; D. Carlos Vega Belgrano: *Retrato de una dama* (siglo XVIII) de Alex. Roslin (1); La señora Laura B. de Pacheco: *Cabeza de mujer,* de Puvis de Chavannes; *Cabeza,* de Henner. Don Francisco Uriburu: *El primer duelo,* de Bouguereau. Don Saturno Unzué: *La Borne* (el triunfador de la carrera de carros) de Fremiet (grupo en bronce y plata): El Arq. D. Julio Dormal; *Paisaje,* de Isabey; *Retrato de señora,* atribuído a Jordaens; el Dr. Dardo Rocha: *Danza guerrera de los galos* (cartón de L. Boulanger, para la grande Opera, de Paris); *el vendedor de papas fritas,* de Raffaëlli. Don Guillermo Udaondo: *El baño,* de L. Rossi. D. Carlos T. de Alvear: *La tormenta,* de Domingo; *los Apóstoles,* de Jiménez Aranda. D. Horacio Varela: *Noche de luna en el mar,* de Alex. Harrisson (2). Don Sylla Monsegur: *la Cosecha,* de Monchablon. Don Ricardo Lezica: *Violetas,* de Madeleine Lemaire. D. César González Segura: *Entre sueños,* de Ch. Chaplin. Don Federico Leloir: *Menestrel,* de Morelli; *Costumbres populares venecianas,* de Milesi; *Ruth y Booz,* de Luigi Nono. Don Pedro Palacios: *Los maldicientes,* de A. dell'Oca Bianca. D. Julián Martínez: *Mujer acostada,* de Gervex. Don Carlos Ocampo: *Estatua ecuestre de Luis XIV,* bronce de Girardón, reducción de la época; y muchas otras.

La iglesia del Pilar exponía también un hermoso *Frontal de altar,* de plata repujada, procedente del antiguo Convento de Recoletos; una gran mesa barroco-portugués.

Hubo tres salones destinados a los cuadros, uno a los muebles, tapices y objetos de arte, con cinco vitrinas repletas de curiosidades. La señora Napp de Lumb exponía una notable colección de abanicos. Las miniaturas, los marfiles, se contaban por docenas.

Don Carlos Rodríguez Larreta expuso un curioso *Juego de barajas,* de vermeil, fechado en 1616, compuesto de 52 hojas metálicas, grabadas, regalado por la reina Carlota de Portugal a Don Felipe Contucci.

El Catálogo reunía 125 cuadros; 68 muebles; 367 objetos de arte (3), y estaba precedido de las siguientes palabras:

---

(1) Notable retrato del célebre pintor sueco, Alexander Roslin (1718-1793), traído por G. Mendilaharzu, y donado después por D. Carlos Vega Belgrano al Museo N. de Bellas Artes. Aquí reproducido.

(2) Posteriormente en la Colección del Valle y ahora en el Museo.

(3) Todos los coleccionistas y propietarios de obras, las pusieron incondicionalmente a la disposición del Circulo de Santa Cecilia con sólo tres excepciones: el Sr. L... negó *La porteña en la iglesia,* de Monvoisin; el Dr. J... no se resolvió a

«Solicitados nuestros coleccionistas por la Comisión organizadora de esta Exposición artística, para que contribuyeran con algunas de sus más bellas obras al buen resultado de una fiesta intelectual y social, con fines caritativos, respondieron con la mejor voluntad a tan plausible llamado; así es que a pesar de las positivas dificultades inherentes a una exhibición de esta naturaleza, ella ha podido realizarse, y con tal éxito que el resultado sobrepasa las más lisonjeras esperanzas.

»No nos toca a nosotros, los que hemos actuado entre los organizadores de la Exposición, decir todo lo bueno que pensamos a su respecto; permítasenos, empero, enorgullecernos de los tesoros artísticos que la Capital encierra; ellos afirman con elocuencia que nuestra cultura social es ya un hecho consumado; que el bienestar particular tiende a los refinamientos intelectuales como la planta a la luz, y que nuestra civilización, apenas adolescente, rivaliza en aspiraciones de carácter noble con aquellas seculares, cuya educación paulatina amorosamente el tiempo ha pulimentado.» (¹).

En una Exposición como ésta, de índole noblemente educativa, se expusieron algunos desnudos de capital importancia. Mientras iban llegando los cuadros, eran comentados por numerosos grupos de socias del Círculo de Santa Cecilia, y de caballeros, interesados en aquel espectáculo novedoso dentro de nuestro ambiente; vale decir que se trabajaba en un rumor de colmena. De manera que cuando llegaron algunos de los desnudos más importantes, particularmente el famoso lienzo de Roll: *La mujer y el toro*, una de las afirmaciones más viriles y más altas de la sensualidad en la naturaleza, se produjo un revuelo en el campo femenino. Del Solar, alarmado, me previno: Las señoras protestan contra los desnudos; van a reunir la Comisión para resolver que se los elimine...

Me alegro saberlo, le repuse, porque si se van esos cuadros, yo me voy con ellos. Y busqué a la Vice Presidente, la señora de Q..., cuya bien cimentada autoridad y noble inteligencia eran nuestro mejor apoyo. Le repetí lo que acababa de contestar a Del Solar, y en uno de sus arranques, exclamó graciosamente: Si usted se retira no hay Exposición. Déjeme hacer; voy a reunir a las señoras, les diré que no sean sonsas...

Pero no fué necesario tratar el asunto en Comisión; bastó que

---

prestar el *Busto de Napoleón*, réplica de Canova, en mármol, donada por la familia de Murat a Don Pedro de Angelis, que había sido Preceptor de sus hijos; adquirido en remate a la muerte de Angelis, en *un peso plata* (lo que demuestra que el analfabetismo es también extensible a las Bellas Artes, pues nadie nace sabiendo); y la iglesia de San Juan, que no quiso desprenderse momentáneamente de su tapicería del siglo XVII *Adoración de los reyes magos*, antes atribuída a Gobelins, y ahora identificada como flamenca (Bruselas 1657).

(¹) Buenos Aires, 28 de Octubre de 1893.

cundiera verbalmente el enunciado orden del día, para que aquella alzada de abanicos terminara en mudo y gentil acatamiento (1).

La Exposición actual, por las obras de arte que encierra, muchas de las cuales de raro mérito—como que allí hay ejemplares únicos que tienen su puesto señalado en los museos de Europa, eslabones inapreciables en la historia cronológica del arte contemporáneo y aun del antiguo—, sería un éxito de alta curiosidad en cualquier centro civilizado del viejo mundo.

Empero, entre nosotros, en esta joven sociedad tan rica en desconfianza—condición que será la virtud nacional, en cuanto exige prueba experimental de las cosas, el día en que razonada deje de ser nuestro vicio—, el público, aun aquel que pertenece por su nacimiento o su posición adquirida, al rango principal, suele pasar indiferente, como lo haría un sordo junto a una orquesta, ante ciertas obras que deberían detener su atención, por cuanto las estimaría altamente si las penetrara un tanto.

Es por esta razón y como un simple itinerario, que hoy ofrecemos a los lectores de *La Nación* estas breves indicaciones. Si no son a menudo justas, serán siempre sinceras y valdrán lo que valen las opiniones personales cuando son convencidas.

……

El sueño del Niño Dios (2) es notable bajo todo concepto; llamaría la atención inteligente en cualquier Museo de Europa; lleva en el Catálogo la atribución a Alonso Cano y la lleva con holgura. La maestría que la composición revela, la grandiosa placidez del sueño, extrahumana, la audacia tan española de aquel cráneo ennegrecido, exhumado de la tierra, envuelto amorosamente por los desnudos brazos del niño, unido a la suculencia de la obra, están diciendo que su genial autor es un príncipe de la pintura.

……

El *Retrato de gentilhombre* de Wibrand de Geest (3) haría él solo la reputación de su autor si éste tuviera necesidad de cimentarla; es posible que su parentesco con Rembrandt—de quien era cuñado— por el frecuente contacto, los buenos ejemplos consiguientes y aun los consejos (admitiendo que los hubiera necesitado), hayan hecho de Wibrand casi un rival del famoso maestro de Amsterdam. No se puede ir más lejos en materia de reproducción inteligente de la fisonomía humana; la observación más justa, el dibujo más preciso, la plasticidad mejor entendida, los tonos más sobrios—negro, blanco y carne—, más exactamente dosificados no cabe imaginarlos; esa pintura bruñida sobre la cual el tiempo resbala sin dejar rastro, promete en su admirable frescura seguir desafiando la usura de los siglos.

El Retrato de Don Antonio Porcel, de Goya (4), es uno de los hermosos retratos del insigne maestro español. Entre él y los compatriotas que le sucedieron, hay un abismo. Goya no se preocupa jamás de la habilidad manual; lo que le interesa es la intensidad de la observación y la armonía del conjunto....

---

(1) Salvado el más peligroso escollo, Don Julio Piquet, Secretario de Redacción de *La Nación*, que había presenciado desde el principio todos los preparativos de organización, me invitaba, en nombre de «Bartolito», director entonces del grande y prestigioso diario, a dar cuenta al público del significado artístico de la Exposición. Ese estudio se publicó en tres partes, en los días 6, 9 y 13 de Noviembre de 1893. Extractamos aquí algunos párrafos, particularmente aquellos que se refieren a los cuadros que publicamos en este libro.

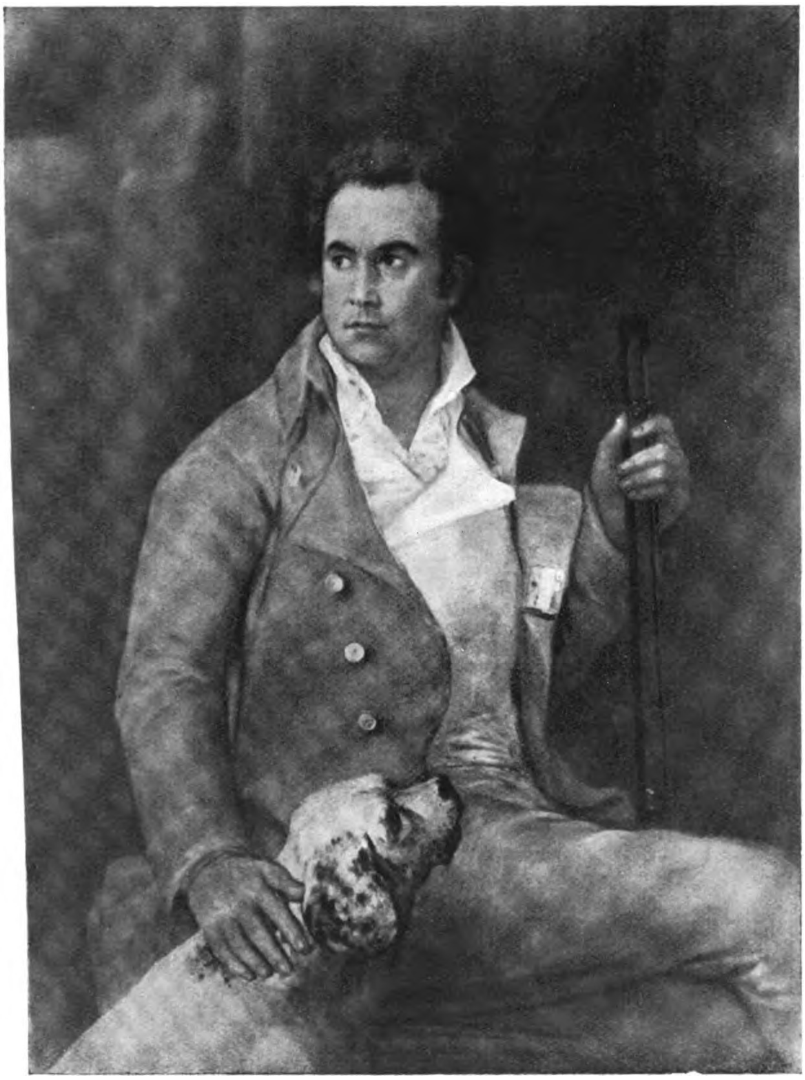
(2) Propiedad de D. Vicente L. Casares.

(3) Colección J. P. de Guerrico.

(4) Adquirido en una venta particular en Madrid, junto con *el Aguacero*, del mismo maestro, por Larsen del Castaño, eran propiedad de Miguel Cané. Hoy pertenecen a la Colección del Jockey-Club.

....

GOYA



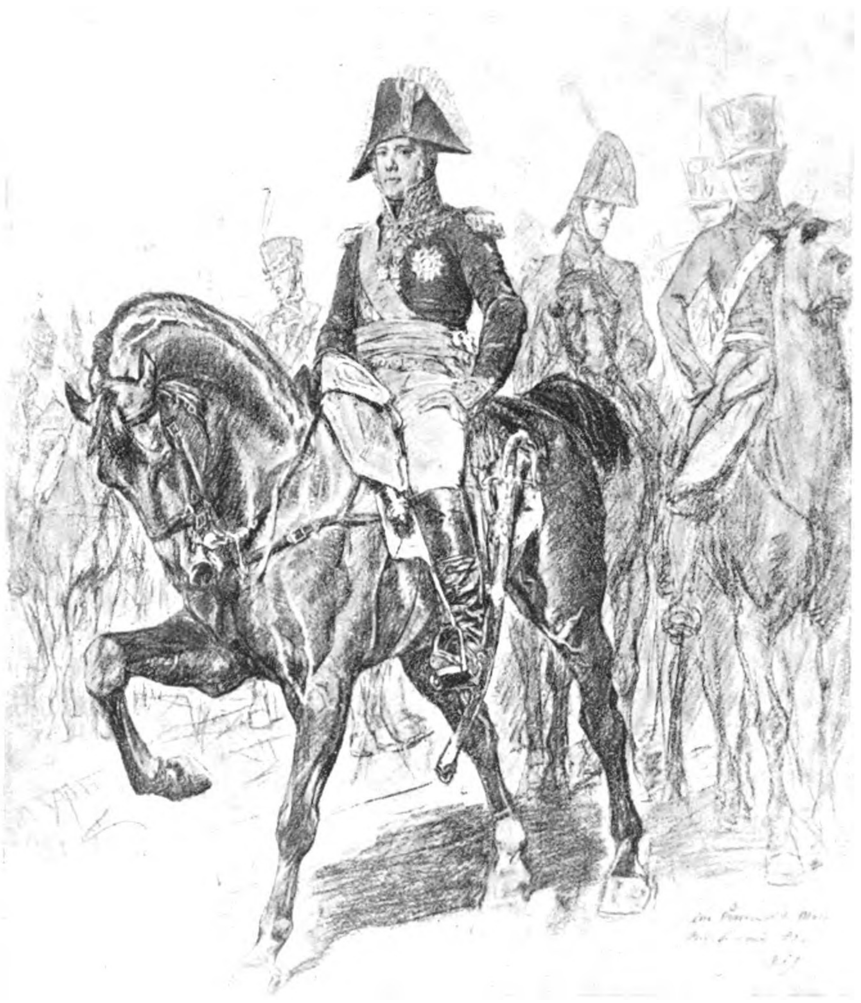
Don Antonio Porcel

La *Liseuse*, de Bouguereau (¹), nos trae de lleno a la pintura contemporánea, aun cuando no a la pintura moderna. Es una paisanita graciosa, elegante y distinguida como todas las mujeres del autor a cualquier clase a que pertenezcan; carece de botines, por una feliz casualidad, pues los pies son encantadores, dignos de hollar alfombra de rosas y muy capaces de confundirse con ellas; no tiene zapatos, pero los reemplaza ventajosamente en el orden moral con un libro de lectura, alguna cartilla interesante, que la obliga a soñar despierta, pues que en sus bellos ojos hay resplandores de ensueño.

(¹) Colección Manuel Quintana.

El Mariscal Ney seguido de su Estado Mayor, dibujo de Meissonier, dedicado a su descendiente el principe de la Moskowa (¹), tiene verdadera importancia artistica. La cabeza, muy trabajada, digna de la conciencia de Meissonier, así

MEISSONIER



Maréchal Ney

como el gesto airoso, el hermoso movimiento del caballo, hacen de esta obra uno de los cartones más valiosos del maestro.

La Anciana leyendo, es una de las obras tipicas de Meissonnier (²), entre

---

(¹) «*Au Prince de la Moskowa,* son dévoué Meissonier.- 1867.» Colección José P. de Guerrico.

(²) Propiedad de la señora de Dorrego.

las que responden a su ideal holandés, data de 1859, época considerada por sus apreciadores como la más feliz para su producción artística; es una página simple de una existencia humilde: una buena viejita, abrigada con un chal rojo, lee al través de sus anteojos, apoyando el libro sobre una mesa, la mesa redonda tradicional del comedor burgués; el dibujo y la ejecución son impecables; sólo se nota una cierta sequedad en el contorno—un ascetismo de la línea—, resultante lógica de una gran cualidad extremada por él: la precisión de la forma, que nos hace más simpáticos a sus antecesores de Holanda los Pieter de Hooch y los Gerard Dow, cuya factura suele ser más mórbida.

El *Bebedor*, de Domingo (¹), tiene los inconvenientes de la pintura de Meissonier y permanece ajeno a sus grandes condiciones. Mucho se ha abusado del *bric-à-brac* como elemento pintoresco, de cuarenta años a esta parte, y la tendencia moderna ha tenido grandemente que luchar contra esa «escuela del color por el color», cuya bandera romántica, un jirón de púrpura sembrado de lentejuelas, viene siendo manejado por diestros de tauromaquia en suertes de capa, presentadas como «manifestaciones del arte de la pintura» en las exposiciones contemporáneas. Así hemos visto desfilar las *Venecias*, de Benlliure (41 del Catálogo), las *Costumbres populares venecianas*, de Milesi (83), en donde, si las costumbres son populares, la pintura es populachera; aquellas de Soulacroix (42 bis) cuyas telas de raso pueden servir de reclamo en los avisos parlantes de las manufacturas lionesas, lo mismo que los mosaicos de piso, pero cuyas mujercitas de desnudos brazos, podrían comerse impunemente de vigilia, pues que no tienen pizca de carne sobre los huesos.

En sueños, de Chaplin, debería agregarse de postre, como un bombón a este festín de ropa-vieja, si no lo levantaran, de tiempo en tiempo, más alto, sus vuelos de decorador. Era un artista muy bien dotado, ejecutante habilísimo, dibujante excelente y armonista brillante; abusó de su facilidad de producción, explotó su tino de vulgarizador poniendo a la moda la nota Watteau exhumada por él de los trumós de Versalles. Su pintura es el triunfo del polvo de arroz, la apoteosis del país de abanico.

Los tacheros, de Meissonnier (*Les rétameurs*) (²) es una de las acuarelas más estudiadas del célebre pintor. Fué ejecutada entre 1845 y 46, cuando Meissonier vivía en el Quai Bourbon n.º 15, y figura en la Venta del escultor Feuchères, que tuvo lugar en 1853 en el Hotel de Ventas, en cuyo Catálogo lleva el n.º 190 y esta mención: «E. Meissonier: *Les rétameurs*, magnífico estudio del natural; este diseño es quizá el más capital que este artista haya ejecutado».

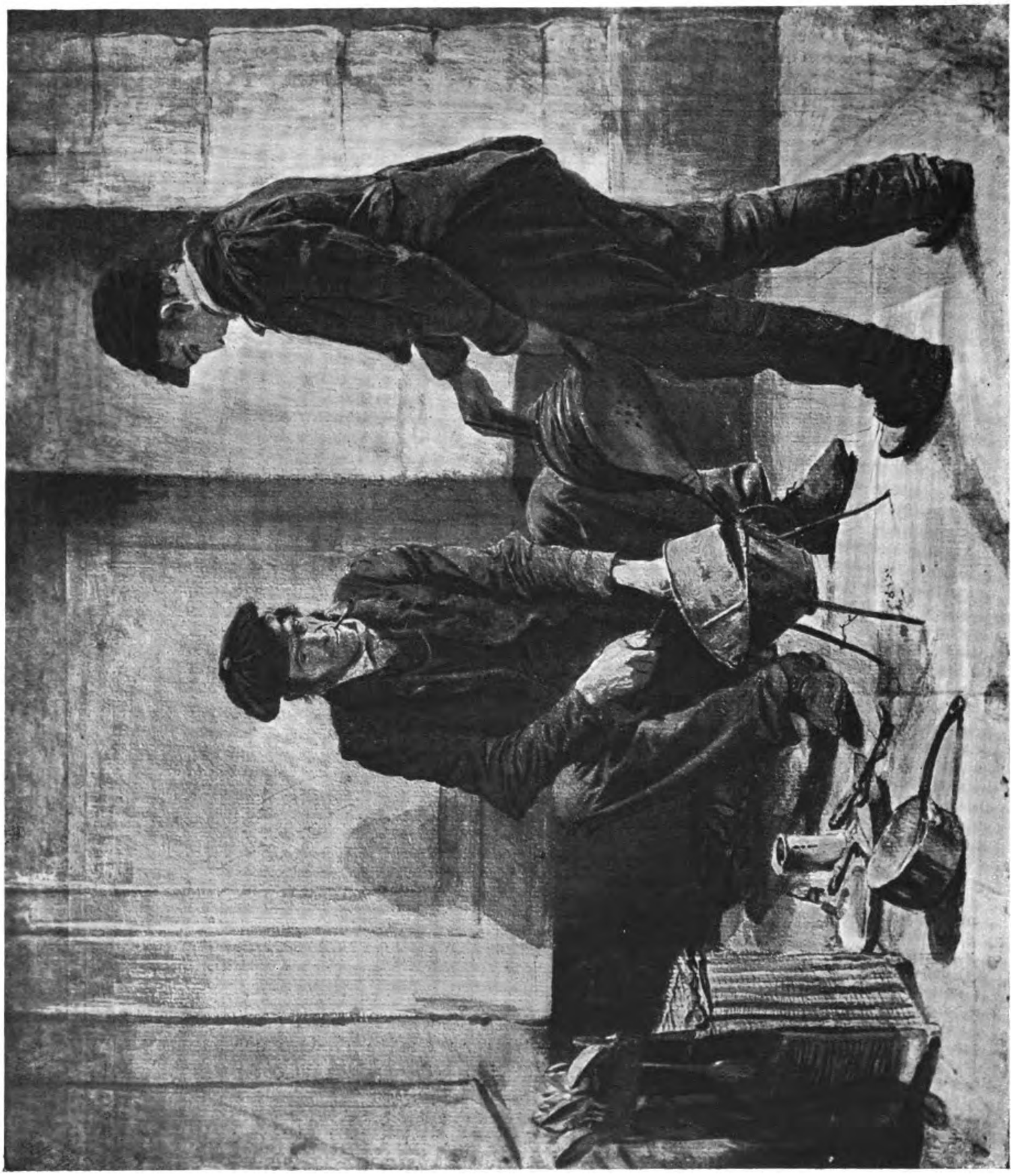
De entonces acá Meissonier ha producido otros diseños y pinturas indudablemente más importantes, y en número considerable, pero esta acuarela *gouachée* ostenta del autor sus más eximias cualidades, como que data de su mejor época (³).

(¹) Propiedad de Don Julián Martínez.

(²) Adquirido por A. del Valle en París, en el Hotel Drouot. Actualmente en el Museo.

(³) No sólo por eso, sino por ser una de las pocas obras naturalistas del autor, cuya aguda observación obliga a lamentar que Meissonier no haya perseverado en esa vía, en vez de pretender resucitar costumbres abolidas ya y mejor expresadas por los contemporáneos. Hoy por hoy, Meissonier y otros artistas de su tiempo han perdido el favor público, pero es interesante verificar a su respecto la opinión de un crítico como Baudelaire, quien cita al propio Delacroix como grande admirador de sus dibujos (*L'Art Romantique*, pág. 37).

MEISSONIER



Les rétameurs

Floreal, de Collin [1], quedará seguramente como una bella página de arte en la pintura contemporánea. Es la mezcla más feliz de idealidad y realismo. Ejecutada enteramente al aire libre, esa figura adorable, ha nacido armada de todas las perfecciones. La unidad de visión es admirable, así como la armonía de la ejecución con el asunto; el dibujo impecable de esta obra mereceria ser citado como un modelo de precisión elegante. Las inflexiones más sutiles de forma, disimuladas bajo la piel, ciñéndola estrechamente, colocan esta tela en un rango aparte.

Recordamos haber hallado entonces en el *Salón*—cuando este cuadro estuvo expuesto—al maestro decorador Puvis de Chavannes, quien teniendo en cuenta probablemente nuestras vinculaciones con el autor de *Floreal*, a fin de que le repitiéramos el elogio, nos dijo: Acabo de ver el desnudo de M. Collin; más que una forma graciosa, es la gracia misma.

……

Fortuny ha producido, sin duda alguna, cuadros más importantes por su composición y el primoroso lujo de ciertos detalles—como aquel de una flor nacida en el *Jardín de los poetas*, en cuya tela rutila, semejante a un ostensorio— ; pero en ninguno ha sido más feliz que en esta *Odalisca* [2], en la que sus mejores cualidades se hallan reunidas, cual si quisiera mostrar de pronto y en escorzo todos los recursos de su talento.

No es sino una mujer desnuda, tendida en el suelo sobre lujosas y coloridas telas de crujiente seda, vuelta la espalda en una torsión desperezada del talle, bajo la caricia tibia de un rayo de luz, que se quiebra sobre ella voluptuosamente; pero allí se consuma en silencio el dorado drama de la lumbre, desarrollado en el campo de la fantasía, cuyo pretexto fuera un rincón de harén y su objeto una fiesta para los ojos. Mirad la piel tendida tersamente sobre los ágiles músculos, lustrosa a veces, cebreada de reflejos fríos, rubescente en las luces y sombreada de cálidas penumbras, cual si las brasas africanas de que su cuerpo está amasado brillaran en la oscuridad como rastros de fuego bajo el rescoldo. Las formas de esa mujer no han sido calcadas fríamente sobre los animados flancos de una ánfora griega, buscando remedar el genio creador de los siglos transcurridos, cuando la corrección suprema era la belleza suma, Fortuny se ha sentido de idéntica raza que su ideal, ha respirado las mismas auras capitosas cargadas de efluvios argelinos, y realizado esta obra henchida de vida, en la que se perpetúa perennemente el fuerte latir de su fiebre creadora.

……

Llegamos ahora a la obra capital de la Sala III, al cuadro de Roll: *Femme et taureau* [3] grande en todos sentidos.

……

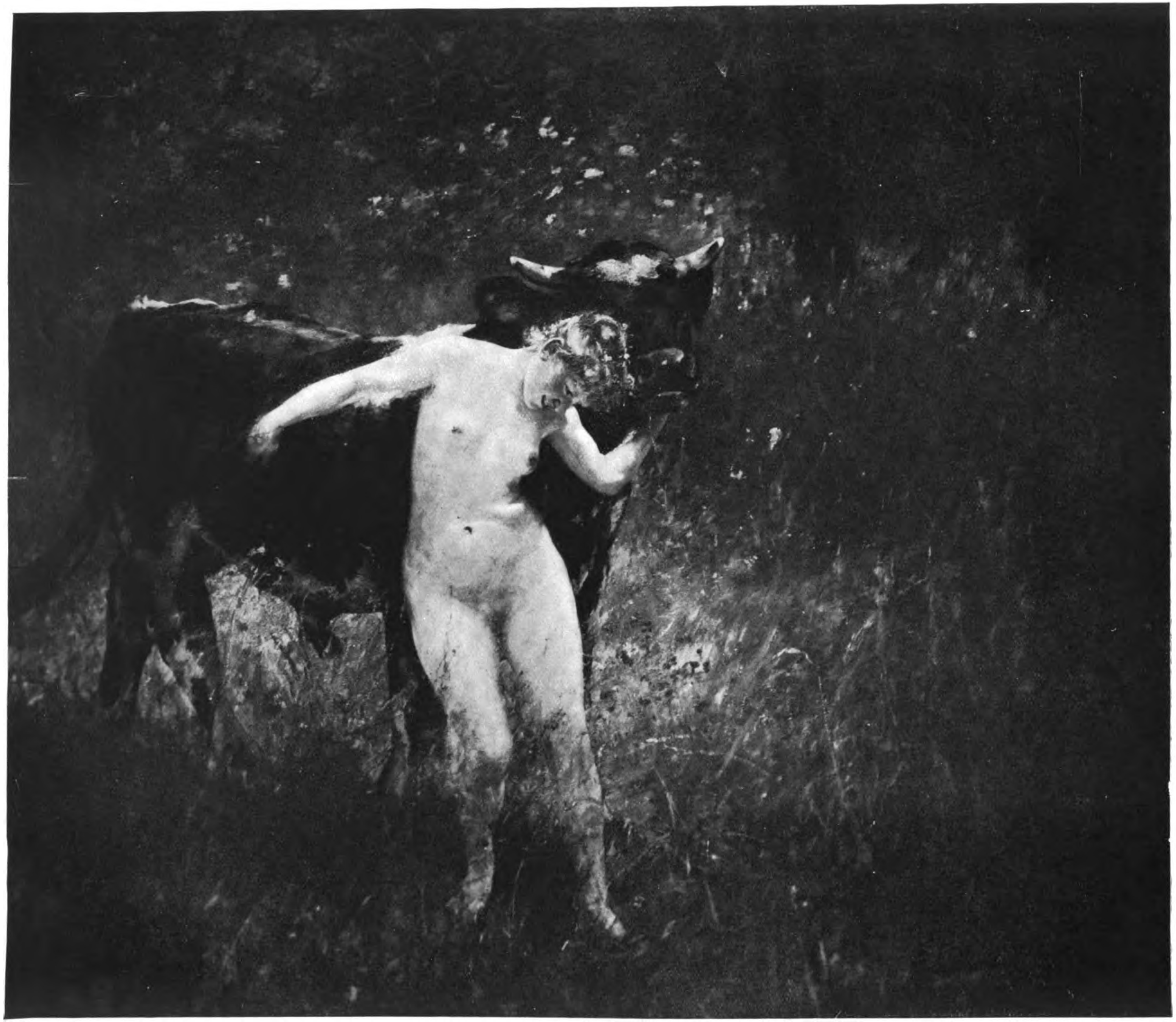
Roll se ha inspirado tal vez en la fábula de Pasifae, el mito griego que se refiere como tantos otros a las fuerzas naturales, y ha producido esta obra, expuesta en Paris, con el título que aquí le conservamos. Esta tela de máxima importancia en la obra del maestro, es muy característica de la estética moderna; allí donde está colocada, inmediata al gran cuadro de Bouguereau, se hacen más visibles las diferencias fundamentales que separan a ambas escuelas: la

---

[1] Réplica ejecutada por el artista, por encargo de A. del Valle. Actualmente en el Museo.

[2] Colección José P. de Guerrico (con dedicatoria del artista a A. Goupil).

[3] Colección Aristóbulo del Valle. Pasó más tarde al Museo.



Alfred Ph. Roll.—Femme et taureau

realista de la académica. Ambas pinturas son representativas de sus autores; las dos ostentan sus grandes cualidades y sus defectos.

……

Roll aparece más que nunca exuberante en un desborde de su temperamento robusto. En ese rincón selvático, invadido por los yuyos y asoleado en la más espléndida lumbre, se aspira dilatando las narinas la emanación sensual de la tierra, de la madre fecunda henchida de vida rumorosa, jadeante como una fragua bajo la caricia tórrida de los soles estivales.

Un toro joven, manchado de oscuro, juguetón y consciente de su fuerza, ha venido al trote, empujando con el hocico el cuerpo ebúrneo de una bacante resplandeciente de juventud y belleza, rubia como las mieses, agitada y risueña, símbolo viviente de la gracia silvestre por doquier esparcida. La blancura de su cuerpo, sólidamente construido, aparece en parte sombreada por las hojas de los árboles cercanos, y recibe, cual fugaces caricias, reflejos ambientes, a veces dorados como el ámbar, otras murientes en finísimos lilas.

La armonía que resulta de todos los elementos coordinados para producir el resultado sentido y previsto por el autor, llega a su máximum de expresión, y exhala como en un coro triunfal, el himno sensual de la vida libre, feliz y exuberante.

……

Henner es el gran sinfonista del crepúsculo. Cuando la tarde, envuelta en densos velos se prepara a huir entre las sombras, hay un momento fugaz y misterioso, acechado por el poeta, en él, la carne desnuda produce una nota blanquecina; la forma impalpable parece desprenderse de la suave presión del contorno, flotar un instante cual un efluvio, luego perderse... Mas no se pierde, Henner conoce al dedillo todas las ninfas de la selva y sabe guardar su imagen; una de ellas es *la Source* (1).

……

El baño, de L. Rossi (2), es un cuadrito lleno de gracia refinada y picante; la escena tiene lugar en un interior dieciochocentesco, entre una gran dama y una doncella. Nada más adorable que aquella mujercita sumergida en la bañadera, envuelta en la batista empapada, que deja transparentar a través de la tela el rosa de su carnación.

La tormenta, de Domingo (3), un boceto lleno de brio, muy característico de su manera.

……

La marina de Andreas Achenbach: *Noche de luna en un puerto* (4) es una bellísima obra. La observación es admirable y el colorido perfecto, en los juegos de luz que resultan de la claridad de la luna y de los faroles de las embarcaciones; el humo, la niebla, el halo lunar y las aguas rieladas, quebradas en ondas breves, forman un conjunto verídico y pintoresco, que revela un maestro observador.

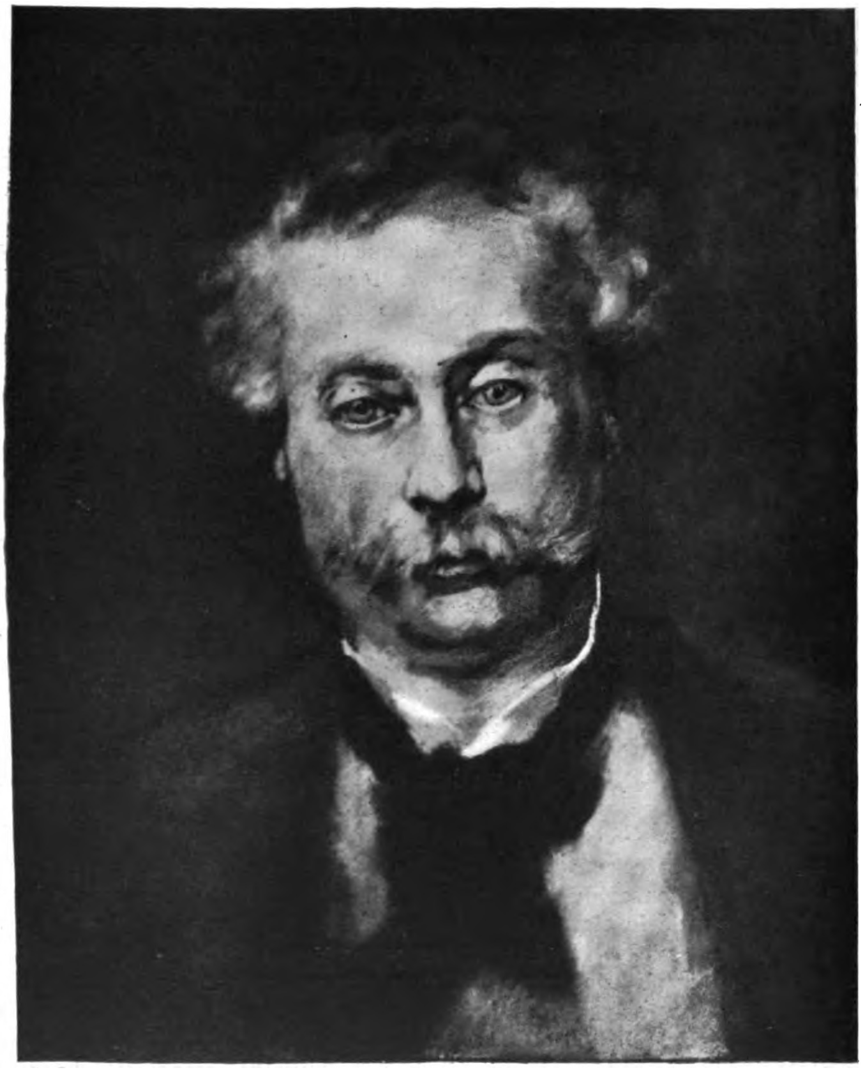
……

El Retrato de Alexandre Dumas (fils), de Roll (5) es una de las hermosas páginas de la Exposición. El célebre dramaturgo—de un parecido absoluto—, se muestra de frente, un tanto despechugado, con la corbata floja, sorprendido por el pintor en su retiro íntimo destinado al trabajo. La expresión de la fisonomía es admirable de verdad, los ojos amarillos, de forma mongólica, miran delante de sí con la tranquila fijeza, propia de un ser robusto, en reposo. Existen pocos retratos de esta índole, en donde el temperamento individual surja y se imponga al espectador con igual fuerza. Es el Dumas más completo que conocemos, sin excluir el de Bonnat.

---

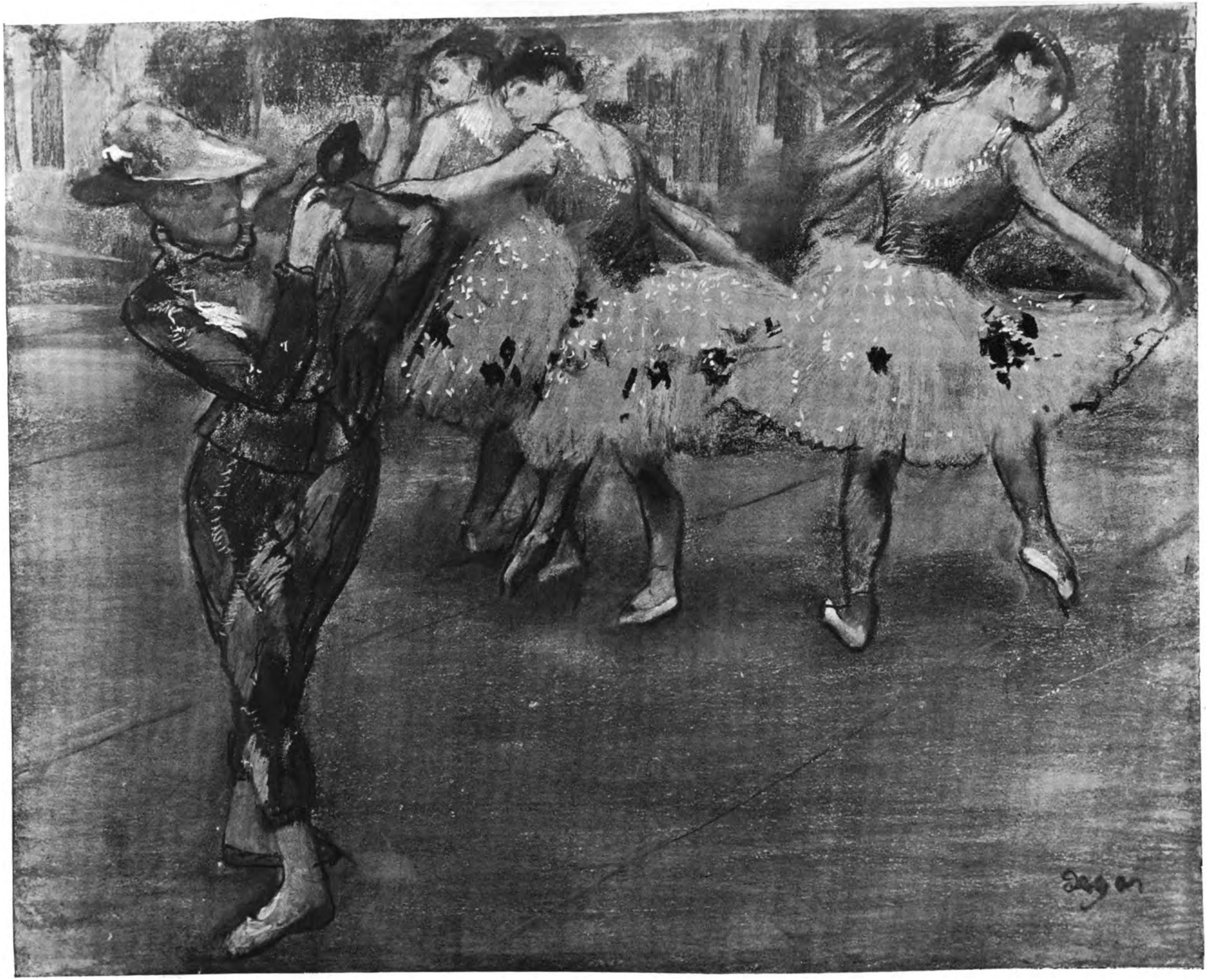
(1) Colección Manuel Quintana.
(2) Propiedad de D. Guillermo Udaondo.
(3) Propiedad de D. Carlos T. de Alvear.
(4) Propiedad de Don Francisco Seeber.
(5) Colección A. del Valle, Donado después al Museo, en ocasión de su fundación.

ALFRED PH. ROLL



Alexandre Dumas (fils)

. . . .



EDGAR DEGAS.—**Arlequin danse**

El vendedor de papas fritas, de J. F. Raffaëlli (¹), es una lindísima página de costumbres, debida al pincel del maestro de los dolientes paisajes suburbanos y los tipos populares. Raffaëlli es el poeta de los míseros, el cantor enternecido de los humildes, los feos y los pobres. Debido al género, que su organización moral le ha impuesto, derrocha el genio a raudales, para aparecer teniendo apenas talento.

La Cabeza de muchacha, pastel de Puvis de Chavannes (²), es un estudio del maestro decorador; una nota suave y apacible, muy expresiva, de aquellas que seducen intensamente cuando se las penetra.

Un viejito leyendo (*El conferencista*), de David Wilkie (³), es un precioso *spécimen* de la más espiritual pintura inglesa; cada toque es expresivo y seguro, en medio de una sobriedad de factura que revela un maestro.

....

La danza de Arlequín, de Degas (⁴), es sin duda la nota más moderna entre las pinturas de la Exposición. Su autor—ya ilustre para la alta crítica contemporánea—es aun discutido en el público parisiense y perfectamente ignorado en el extranjero, salvo algunos grupos de Boston y Nueva York.

....

El público en general que mira las cosas de una manera instintiva, que no razona su modo de ver; que reconoce las personas y los objetos por algunos detalles, jamás por el conjunto (para lo que se necesitan facultades de abstracción que él no ejercita), ante los cuadros de Degas se siente desorientado, molesto, con el temor instintivo de alguna mistificación; ello proviene, como ya lo hemos apuntado, de que busca el detalle, siendo éste su obligado medio de comunicación con las obras de arte, y el detalle no existe en los de Degas—pues que su estética lo proscribe de las escenas de movimiento—; luego, no habiendo detalle, junto con la causa, desaparece el efecto comprensivo. De aquí resulta que la gente considera la obra de este artista completamente absurda, condenándola sin remisión, con aquella facilidad, tan vieja como los hombres, de condenar lo que no se entiende.

Quizá podríamos caracterizar el estilo de Degas llamándole «intencionista»; busca las intenciones de gesto y no busca otra cosa, y esas obras que a primera vista parecen apenas abocetadas, representan sumas de observación, de talento y de trabajo que algunos triunfadores, como Bouguereau por ejemplo, no habrán conocido en su larga carrera.

Examinemos un poco, y para concluir, esta *Danza de Arlequín*. Ella nos transporta al escenario de un teatro visto desde la sala; tres o cuatro bailarinas, semi vestidas de gasa, siguen hacia el fondo un movimiento simultáneo, un paso mímico, que significa probablemente un llamado al corazón inflamable de Arlequín, pero éste, que vacila quizá en su elección, o que todavía le interesa reservarla, arrastra el ala entre zumbón y galante, seguro de su importancia masculina de único candidato.

La escena es de las más expresivas y comporta apenas el detalle necesario, el detalle lógico, dado el movimiento del baile y la distancia grande, que a los espectadores nos separa del escenario.

....

(¹) Propiedad del Doctor Dardo Rocha.

(²) Propiedad de la señora Laura B. de Pacheco.

(³) Colección A. del Valle. Donado después al Museo, en ocasión de su fundación.

(⁴) Colección A. del Valle. Actualmente en el Museo.

Nos tarda llegar al cuadro de Honoré Fragonard: *El sacrificio de la Rosa,* la pintura más exquisita de la Sala II y una de las perlas de la Exposición.

Una rara y dichosa casualidad (1) ha permitido que venga a América, traida por un hombre de gusto, esta joya inapreciable del siglo XVIII, que debería ocupar su sitio en el Museo del Louvre, como un ejemplar representativo, de una de las florescencias de arte más delicadas que se hayan producido. No conocemos otra obra, en pintura, que evoque con mayor intensidad la gracia refinada de aquella época, que esta escena simbólica, donde Fragonard ha agotado las intenciones galantes del asunto, con la verba alada de su espíritu ingenioso.

Esa mujercita semi desnuda, sembrada de hoyuelos como una ninfa de Clodión, baña toda entera en una luz deliciosa cual si emanara de su carne amasada de lirios y de rosas; las sombras son transparentes e inefables, como lo sería la pulpa de una camelia que tuviera palpitaciones de vida. El gesto desfalleciente, la suprema expresión del rostro, los ojos entrecerrados, realizan el más perfecto desmayo que sea dable contemplar en femenil naturaleza. Una nube de amorcitos que vuela en torno, mientras el dios de himeneo, envolviéndola con el ala, acerca al ara su antorcha a fin de consumar el sacrificio, completan la composición de una de las obras más noblemente estudiadas que haya producido Fragonard y el arte de su tiempo.

Las sombras han crecido en el fondo hasta hacer desaparecer el primitivo cielo y confundirse los angelitos; pero respetan la criatura triunfalmente bella, cuyo sacrificio se consuma en aquella apoteosis (2).

....

Entre las esculturas hay varias de verdadero mérito: *La borne,* de Fremiet (3)—el triunfador de una carrera de carros—, grupo en bronce y plata, de un bello movimiento, lleno de audacia y de talento.

Una muy linda *Cabeza,* también en bronce, debida al cincel de Gémito (4).

....

En las vitrinas, repletas de curiosidades artísticas de todo género, elegantemente dispuestas en aparente desorden, por varias distinguidas señoras, hay tres estatuitas de marfil de un trabajo primoroso, una de las cuales obra de Moreau Vauthier, algo pesada en las extremidades inferiores, a la que preferimos: *Friné,* de Clèsinger (5) cuya gracia ondulante es deliciosa y su plástica de las más solidas.

....

---

(1) En 1848, durante las jornadas revolucionarias de Julio, acababa de llegar a París el caballero argentino don Constant Santa María, quien, ajeno al peligro que corría andando por la calle, salió tranquilamente de paseo y se le ocurrió entrar al Hotel de Ventas. La casualidad quiso que, en aquel preciso momento, se procediera a una venta judicial, en la que se hallaba comprendido un cuadro original de Fragonard: *Le sacrifice de la Rose,* y que una elemental prudencia retuviera en su casa a los frecuentadores de costumbre; el hecho es que el casual visitante resultó el único interesado, su espontánea oferta no fué superada, y el precioso cuadro quedó por suyo Años después, D. Constant Santa María, queriendo agradecer a su abogado y amigo el Doctor D. Manuel Quintana, el haberle arreglado sus asuntos satisfactoriamente, le hizo con el Fragonard un magnifico regalo.

(2) Después de la desaparición de don Manuel Quintana, esta obra fué vendida en París, y adquirida por el Senador M. Eugène Mir, a cuya gentileza debemos la publicación de esta fotografía.

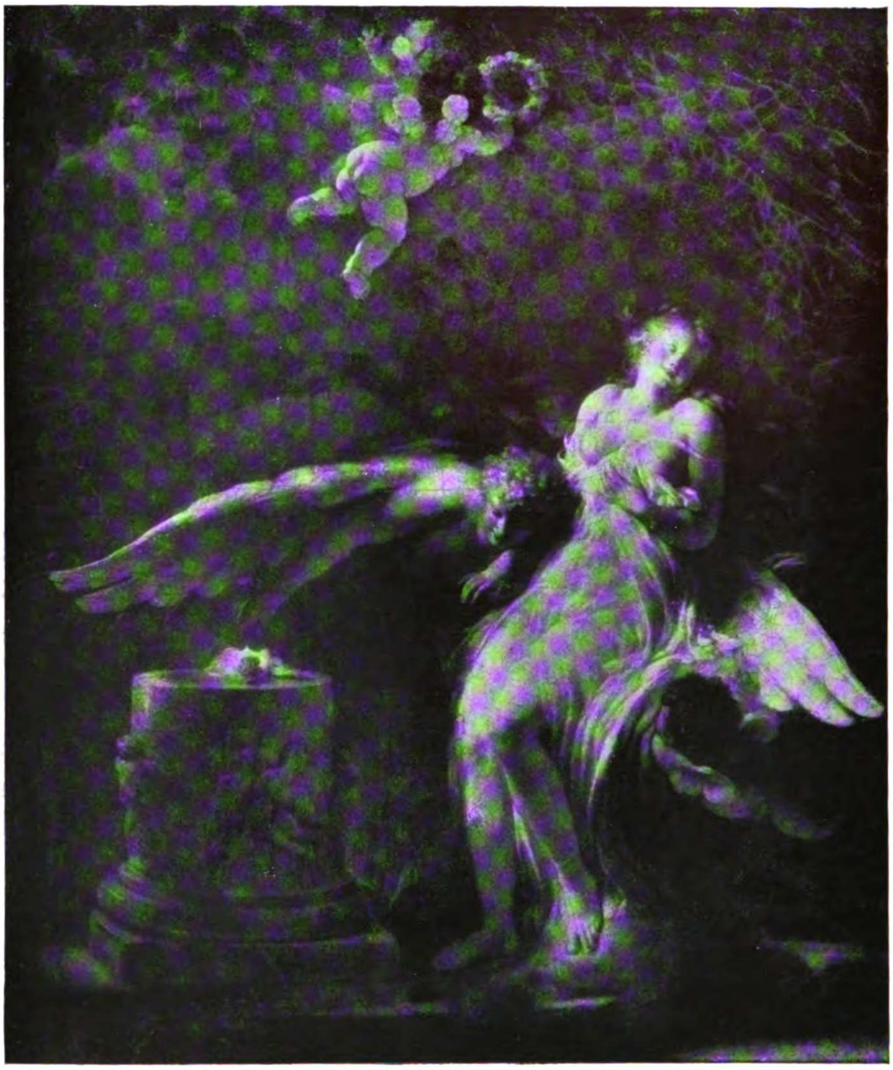
(3) Propiedad de Don Saturno Unzué.

(4) Propiedad de Don Manuel Quintana.

(5) Colección Julio Dormal.

Esta colección artística, cuyo inmediato destino es disolverse, a fin de que cada objeto vuelva a manos de su dueño; cuya efímera reunión en la mansión del señor Hume obedeció a dos móviles igualmente nobles: promover un acto

HONORÉ FRAGONARD



Le sacrifice ***de la Rose***

de caridad y poner al alcance de todos durante varias semanas, buena parte de las obras de arte interesantes existentes en esta Capital—la única entre todas las ciudades medianamente importantes del mundo civilizado, que carezca de galería pública—; esta exhibición, que ha podido realizarse gracias a la dedicación e inteligente cordura de las distinguidas damas que forman la Comisión del Círculo de Santa Cecilia, secundadas en su empeño por nuestros coleccionistas, y en su labor por un grupo de caballeros y de artistas, deja un gran precedente establecido, tanto más elocuente cuanto que se ha producido bajo los más nobles auspicios; este precedente es la sanción pública otorgada al *desnudo,* que marca un verdadero progreso social por la serenidad de juicio que demuestra, capaz de levantarse sobre insidiosas y mezquinas preocupaciones, engendradas por la ignorancia del mundo, y el desconocimiento de los derechos fundamentales del arte, de asumir cualquier forma para manifestarse, no cabiendo inmoralidad allí donde la emoción impera.

Este acontecimiento se ha producido a su debido tiempo, cuando casi todo el brillante grupo social que lleva el cetro del gusto y de la moda, ha refinado su educación en esa vida europea, para cuyo ejercicio tiene nuestra raza naturales dotes y aspiraciones; antes no habría sido posible, y después... quizá fuera demasiado tarde para el amor propio nacional.

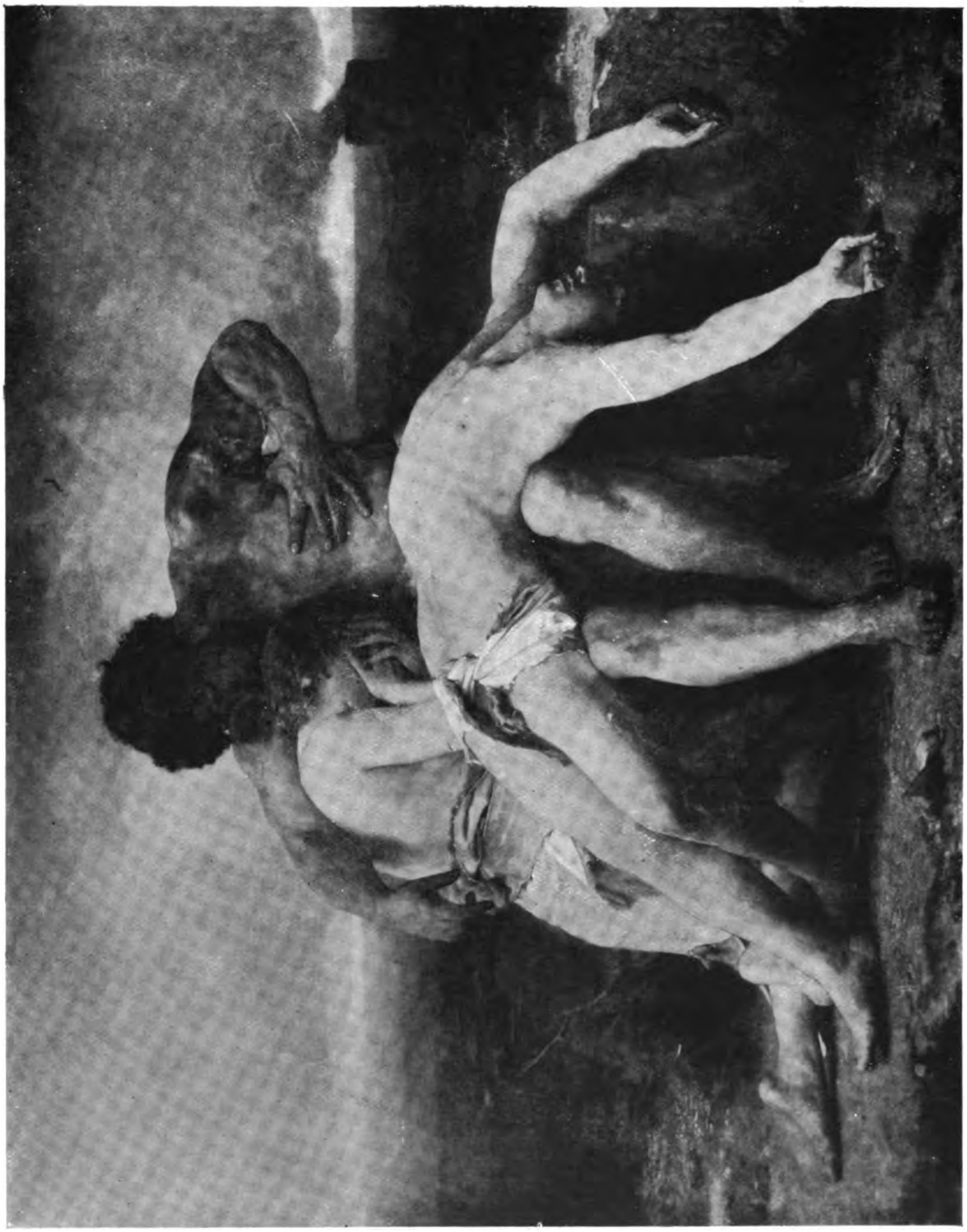
Cuando estuvimos en Londres, en la Capital puritana por excelencia, tuvimos ocasión de asistir a un acto enternecedor por la mezcla de pureza y de altura moral que revelaba; fué en la gran sala de los antiguos, en el Museo Nacional, ante los mármoles griegos desnudos y soberbios; un colegio de niñas, cuya edad oscilaba entre doce y quince años, guiado por una maestra, se detenía frente a cada estatua y escuchaba silenciosamente las explicaciones del caso. Nunca nos parecieron más puras aquellas formas, ni más armoniosas las lecciones de belleza cayendo desde la altura de esos cuerpos mutilados por el tiempo, sobre las rubias cabecitas, cuyos ojos azules abríanse atentos a la más noble curiosidad, rivalizando en límpida candidez con la blancura del Paros rutilante.

Un pueblo que así se educa, exento de gazmoñas hipocresías, entra en la vida con nociones más serias y justas sobre las cosas, mayor amplitud de espíritu, un respeto más consciente hacia las obras intelectuales y esas leyes naturales ineludibles que rigen la humanidad.

Al organizador de esta exposición de arte antiguo y moderno, le tocó, como acaba de verse, juzgar también las obras y las tendencias de los autores, y lo hizo con libertad de juicio, como si no hubieran sido elegidas por él. Este acto de sinceridad le fué reprochado, y algún coleccionista, que facilitó obras entre las criticadas, dijo: que no se pedían cuadros para menospreciarlos.

No le faltaba razón desde su punto de vista individual, pero podía acaso el crítico anular la eficacia de su acción educadora, renunciando por cortesía a comparar los resultados alcanzados por las obras y los artistas, así como las tendencias de escuela y los móviles de los autores, no siempre dignos de encomio?

Con todo, su juicio sobre Bouguereau, expresado crudamente cuando tramontaba su celebridad, fué demasiado severo. A Bouguereau hay que juzgarlo ahora, después que los cubistas, los expresionistas, y otros contorsionistas han hecho tabla rasa con la composición, el dibujo y la pintura; entonces se le verá recobrar aspecto de



W. Bouguereau

El primer duelo

maestro clásico. Se le acusaba antaño de abusar de la corrección, pero tenía en alto grado el don de composición; dos condiciones hoy casi legendarias. Su *Virgen Consolatriz*, del antiguo Luxemburgo, en el orden religioso, su *Bacante jugando con una cabra*, del Museo de Burdeos, en el sentido profano, abonan su maestría.

En aquella Exposición, que acabamos de evocar, figuraba: *el Primer duelo* (1), uno de los lienzos más importantes de Bouguereau. El grupo está compuesto esculturalmente. Adán está sentado en una piedra, con el cuerpo de Abel yacente sobre las rodillas, tal una *pietá*, mientras Eva sollozante arrodillada en el suelo, apoya la cabeza, oculta entre las manos, en el robusto pecho de Adán. En el fondo una pira humeante, une sus velos a las nubes crepusculares, como si la naturaleza entera sintiera el agobio del drama.

Es indudable, que para expresar grandiosamente el primer dolor humano haciendo presa en aquellos seres elementales, se requería el alma trágica de Miguel Angel, o el certero instinto de Rodin, pero no es menos cierto que Bouguereau ha resuelto con elegancia el arduo problema. Hay en este hermoso grupo escorzos, flexiones y detalles, en que la gracia escultural es evidente.

Esta inusitada y selectísima reunión de obras de arte, realizada en 1893, y que no ha sido superada hasta hoy, en los treinta y nueve años transcurridos, no tuvo más repercusión en la prensa que el artículo de *La Nación*, que acabamos de extractar. Ningún diario, ni revista, pensó en salvar del olvido el recuerdo gráfico de las obras principales; ni siquiera se publicó una sola fotografía de conjunto de aquel palacio Hume, transformado momentáneamente en espléndido Museo...

Qué se habían hecho los entendidos que solian disertar complacientemente sobre música wagneriana, teatro de Shakespeare, comedias extranjeras, o libros de ultramar? Por qué enmudecían frente a la pintura de los maestros antiguos y modernos? (2)

---

(1) Propiedad de Don Francisco Uriburu.

(2) Este silencio acabó por impresionar al critico de *La Nación*, que creyó haberse excedido en sus tres largos artículos; de manera que, cuando llevó personalmente el tercero al director del gran diario, que se hallaba sentado a una mesita en la sala común de redactores, y dijo a Don Bartolomé Mitre y Vedia a modo de excusa: «Señor Director, aquí le traigo el último articulo sobre la Exposición Hume...», no supo a qué santo encomendarse al oír a Bartolito contestarle bruscamente, con aire malhumorado: «Si es el último, lo siento mucho, pues el diario necesita un artículo así todas la semanas.»

Así era aquel genial director; bajo una ruda envoltura, albergaba un alma generosa y caballeresca, junto con la más aguda y noble inteligencia.

XIX

1894

EL INTENDENTE DON FEDERICO PINEDO PROYECTA EL MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES

Un hombre cultísimo, mesurado y firme, que ya se había distinguido en el Congreso, como orador parlamentario (¹), que más tarde debía desempeñar con lucimiento y eficacia el Ministerio de Instrucción Pública y de Justicia, al llegar a la Intendencia Municipal de la Capital de una Nación adelantada y rica, que aspiraba a ocupar destacada situación en el Continente, comprendió en el acto, que junto a las necesidades materiales que se traducen en vías de comunicación, en buenos afirmados, en plazas y jardines, en el fomento de la edificación, hay otras necesidades morales impostergables, que no se satisfacen sino con el obligado Museo de Bellas Artes—entonces inexistente—, sobre todo si ha de ser único en el espacio de muchos años, lo mismo que con bibliotecas públicas, distribuídas en distintos barrios.

De estas elevadas preocupaciones, que los antiguos Burgomaestres, Síndacos y Alcaldes europeos solían llevar consigo al gobierno de la urbe, lo que les permitía ser munificentes con las aspiraciones sociales, de orden intelectual, les vino el glorioso apelativo de «Magníficos», todavía en uso en varias ciudades de abolengo.

(¹) Particularmente en los laboriosos y apasionados debates a que diera lugar la proyectada Ley de divorcio.

A Federico Pinedo le cupo el honor, entre todos los Intendentes Municipales que le precedieron, de ser el primero que intentó forjar el eslabón ausente, el que se echaba de menos en la cadena de oro de la cultura argentina; y el 11 de Marzo de 1894 presentaba al H. Concejo Deliberante el siguiente Mensaje y Proyecto de Ordenanza, tan digno de mejor suerte:

«*Al Honorable Concejo Deliberante:* El progreso del Municipio toma ya proporciones que exigen de los poderes públicos la adopción de medidas tendientes a fomentar el desenvolvimiento de las Bellas Artes. Esta Ciudad, por su condición de Capital de la República, y por su relativo adelanto respecto de las demás de esta parte del Continente, está destinada a ser un centro de ilustración y de comodidades donde vendrán a buscar los atractivos de una floreciente civilización.

»Entre ellos ninguno más digno de la atención de V. H. que las Galerías y Museos de escultura y pintura. Apartan el espíritu de las absorbentes preocupaciones materiales, forman el gusto de las bellas creaciones y contribuyen a formar artistas que aseguran por ese medio su porvenir, y que serán quizá un día el orgullo nacional.

»La formación de un Museo, especialmente de pinturas, tiene que ser una obra permanente, pero no imposible entre nosotros, dentro de las condiciones modestas con que nos es forzoso contentarnos.

»Los cuadros originales serán obtenidos principalmente por donaciones de particulares, cuya gestión piensa la Intendencia encargar a Comisiones de señoras, y los recursos que os dignéis sancionar, los que se obtengan del Gobierno Nacional y de las fiestas que se organicen a beneficio de esta institución, serán empleados en su mayor parte en la compra de excelentes copias de los grandes maestros de todas las escuelas (¹).

»De este modo los que no han podido ver los originales en los Museos europeos, tendrán una idea de las principales creaciones artísticas del mundo, y aun a los que los conozcan les será agradable y útil el recuerdo de las obras que necesiten consultar.

»Por estas consideraciones, el D. E. espera de V. H. la sanción del adjunto proyecto de ordenanza. Dios guarde a V. H. (Sigue el proyecto de Ordenanza)— *Firmado:* FEDERICO PINEDO.—JORGE N. WILLIAMS, *Secretario.*»

«CONCEJO DELIBERANTE MUNICIPAL. MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES.

El proyecto del Intendente F. Pinedo.

»Se entra, en seguida, a considerar la orden del día respectiva, dándose lectura de un despacho de la Comisión de Hacienda, recaído en el proyecto de formación de un Museo de Bellas Artes.

(¹) En París mismo, el Presidente Thiers había ya incurrido en idéntico error de concepto, al que naturalmente no se le dió curso.

De la R. (1): Se opone a la sanción de este proyecto, diciendo «que no es la »ocasión más oportuna la presente para pensar en estos lujos, que, hoy »por hoy, no puede sostener el Municipio».
V.: Sostiene el despacho de la Comisión, diciendo que «debe considerarse insignificante la suma de 20.000 pesos que se proyecta invertir anualmente »para el sostenimiento del Museo; dada la importancia y magnitud de »la idea».
»*Dr. L.:* Considera inútil y perjudicial el proyecto.
»*B. y C.:* Creen que el Concejo Deliberante no está facultado para crear establecimientos de tal índole, pues no lo autoriza la ley Orgánica Municipal.
»*Ci.:* Piensa que no es propicia la oportunidad de un gasto semejante.
Dr. S.: Con bastante extensión se pronuncia asimismo en contra del proyecto, *negando que tengamos el sentimiento artístico necesario* para apreciar las obras de arte. Cree que *tampoco tengamos tiempo para dedicarnos a estudios artísticos,* demandándolo todo nuestra actividad industrial y comercial de Nación nueva y productora. Termina haciendo una moción de aplazamiento para el proyecto.
»Negativa. Votado el proyecto resulta rechazado.» (2)

En diez y siete años, desde la primera tentativa hecha por Don Juan Benito Sosa, para fundar el Museo Provincial de Bellas Artes, ésta era la cuarta que fracasaba, con el agravante, de que si las otras tres escollaron en silencio, el noble proyecto del Intendente Pinedo había sido combatido como una ocurrencia peligrosa para la tranquilidad pública. Pero este atentado de lesa cultura, no pasó inadvertido; *La Nación,* lo comentó como sigue (3):

TRIUNFOS DE LA RUTINA

Vale la pena salvar del olvido, aun cuando más no sea que para constancia de las ideas que tienen curso en el seno del Concejo Deliberante Municipal de la ciudad de Buenos Aires, en este fin de siglo, aquellas que prevalecieron en la sesión del 21 de Mayo, en la cuestión: *Proyecto de creación de un Museo de Bellas Artes en la Capital de la República,* presentado por la Intendencia y favorablemente despachado por la Comisión respectiva.

Ya era una novedad que una Intendencia Municipal nuestra creyera llegada la hora de proyectar alguna cosa de carácter intelectual, algo que saliera—siquiera por una vez—de la interesante cuestión de los afirmados, de la no menos interesante reglamentación de cosas clandestinas, las loterías oficialmente patrocinadas, y la libertad de miasmas a los mercados concedida (1). Era aun más raro, y tan digno de aplauso, que la Comisión nombrada para entender en el proyecto se expidiera favorablemente, recomendando su aceptación; ello nos hizo creer durante un rato, que el Concejo Municipal, al fin consciente de todos sus deberes, llegaba a ser la entidad representativa que todos anhelamos.

---

(1) Omitimos los nombres; basta y sobra con las ideas sustentadas, que eran las ideas corrientes en aquel entonces.

(2) *La Prensa.*—Mayo 22 de 1894.

Hacia la misma época, un prestigioso diplomático y estadista de una nación vecina nos decía con aire convencido, en presencia de Manuel Láinez, a propósito de esta clase de museos: «Nosotros hemos perdido la oportunidad de formarlos, y ahora es ya demasiado tarde...» Sin percatarse de que todos los años se fundan nuevos en Europa, en Estados Unidos, en todas partes. De manera que si ése era el concepto que abrigaban numerosos estadistas—y para mejor diplomáticos, que habían corrido mundo—, qué podían pensar los otros?

(3) *Triunfos de la rutina,* E. Schiaffino.—9 de Junio de 1894.

El proyecto de la Intendencia, tan honroso para la cultura del Doctor Pinedo, es sobrado sencillo; y una vez corregido de los defectos inherentes a la falta de competencia en el modo de concebir la institución—tal como aparece bosquejada—, los medios destinados a su subsistencia hubieran resultado eficaces para mantenerla en plena actividad de acción. Evidentemente, con una dotación anual de veinte mil pesos, no se habría podido llegar, ni en uno, ni en dos años, a reunir una colección modelo; sería absurdo imaginarlo; pero era fácil asegurar desde el principio un núcleo de obras originales, dignas de figurar honorablemente en museos de primera magnitud; agréguese el modesto plantel existente, debido a las donaciones de ciudadanos beneméritos como Sosa y Adriano Rossi, la promesa empeñada por algunos de nuestros principales coleccionistas, de contribuir, con un par de obras elegidas, al enriquecimiento del Museo público, desde su instalación, y se comprenderá cuán simple sería llevarla a cabo (2), si aquellos de quienes depende la sanción oficial pudieran darse cuenta del grado de avanzada madurez que ha alcanzado en idea, la institución que nos ocupa. Pero el rancio espíritu criollo, parco en aspiraciones, a fuer de ser sobrio en necesidades, que caracterizó en su tiempo la sociedad primitiva, el pueblo exclusivamente pastoril que ya no somos, se sobrevive y nos alcanza; esta populosa ciudad de Buenos Aires, tantas veces aclamada por irreverentes hijos con nombres sonoros, que son sinónimo de intelectuales glorias, una Capital que aspira a la hegemonía del Continente, se distingue en el terreno de los hechos, por ser la única ciudad del mundo civilizado privada de Museos públicos de Bellas Artes; semejante anomalía nos estaba reservada como un raro privilegio, para galardón de nuestros ediles!

En la memorable sesión del Concejo Deliberante a que aludimos, el Sr. de la Riega se opuso al proyecto de la Intendencia, so pretexto «de que no era la ocasión más oportuna para pensar en estos lujos»; el Dr. Loureyro «consideró inútil y perjudicial el proyecto»; el Dr. Spuch, pronunciándose también en contra, para no dejar perder tan brillante ocasión, «negó que tuviéramos el sentimiento artístico necesario para «apreciar las obras de arte». La verdad es que si todos lo tuvieran, incluso el Dr. Spuch, estos Museos iban a empezar a ser superfluos. El mismo señor «creyó que tampoco tuviéramos tiempo para »dedicarnos a estudios artísticos, demandándolo todo nuestra actividad industrial y comercial de nación nueva y productora». Aquí el orador pareció temeroso de que lo obligaran a pintar algo, aunque fuera un cuadro; el miembro informante debió tranquilizarlo a ese respecto, asegurándole que su actividad industrial y comercial, tan nueva como productora, no sería en ningún caso entorpecida. Pudo ir más lejos aún, y leerle una de las declaraciones que formuló el Congreso Económico de Cincinati en 1892, como especialmente apta para acallar los escrúpulos singulares de que estuvieron poseídos los Concejales de la oposición, aclarando de paso su criterio en lo concerniente a los medios de formación de las industrias, y a los verdaderos intereses de las naciones mercantiles. La resolución del Congreso dice así:

---

(1) Después de la nobilísima tentativa del Intendente Pinedo, habrían de pasar veintisiete años antes de que su esclarecido sucesor, el Intendente Cantilo, fundara el Museo Municipal, que entre otras cosas ha salvado: los *retratos* y *escenas de costumbres argentinas* de Ch. H. Pellegrini—algunas de las cuales publicamos aquí—, e instituyera los Premios Municipales anuales de Literatura, Ciencia y Arte.

(2) La fórmula aquí enunciada, para crear el Museo de Bellas Artes, tomando por base la donación Sosa y el legado Rossi, fué la misma utilizada un año después por el *Ateneo*, cuando ofreció al Gobierno de la Nación los elementos ya probados de su Sección de Bellas Artes, para organizar el futuro Museo. Y si en los comentarios que transcribimos, en defensa del Proyecto del Intendente Pinedo, calificábamos entonces de «modesto plantel» a la Colección Adriano E. Rossi, era sencillamente porque depositada en la Biblioteca Nacional, lejos del acceso público, *no la habíamos visto*.

«3.° El arte del dibujo debe ser enseñado en todas las escuelas, tanto por su influencia refinadora, como por ser la base en que reposa toda instrucción profesional; todos los educandos deberán ser instruídos sistemadamente en dibujar, en los principios de perspectiva, en el color, luz y sombra, y adquirir plenamente el sentimiento de las formas; se les enseñará a preparar modelos para fábricas textiles, para tallado ornamental en madera, ornato en vidrio, cerámica, mármol, piedras, bordados, etc. Deberán también adquirir práctica de las numerosas artes que se pueden enseñar fácilmente a aquellos que saben dibujar, etc.»

Por elevado que fuera el concepto de la importancia de la forma, respecto de la industria, oficialmente proclamado en un Congreso económico de los Estados Unidos, a fuerza de hallarse en consonancia con el medio no debía llenar de asombro a los oyentes, como habría sucedido, probablemente, con los grotescos calificativos de «inútil y perjudicial», aplicados a la fundación de un Museo de Bellas Artes, y que entre nosotros hasta pasaron por argumentos.

Es verdad también que en estos tiempos de anarquía basta gritar: una bomba! para que la gente aterrada trate de ponerse en salvo; es lo que aconteció en el Concejo. Hasta ahora, se había creído que las instalaciones peligrosas solían ser los polvorines y lazaretos; el Sr. Loureyro ha agregado también los museos de bellas artes, y tendrá razón respecto de ciertas personas; los peligros son relativos y el caballo de Troya cambia de forma, según los tiempos y las necesidades.

XX

EL ATENEO EN 1894

En su segundo año de vida, la actividad del Ateneo, bajo la presidencia del poeta Oyuela, se afirmaba cada vez con mayores bríos. El 27 de Mayo, celebrando el aniversario patrio, dió una brillante fiesta pública en el Pabellón Argentino.

El 28 de Junio, el poeta Rafael Obligado, pronunciaba una magnífica conferencia llena de gracia irónica, encendida a ratos en patriótica indignación, sobre «el Arte Nacional», que tuvo ruidosa repercusión replicando a Calixto Oyuela y a Schiaffino, por opiniones vertidas, el primero: sobre la influencia literaria avasalladora y el idioma común a españoles y americanos (¹), y contra el distingo del segundo, que atribuía belleza puramente literaria y no pictórica, al monótono paisaje de la llanura pampeana (²).

La conferencia de Obligado era una valiente pugna por el nacionalismo literario y artístico de los argentinos:

> «Ochenta años de vida nacional, es decir, de independencia política, si nos han bastado para conseguir victorias por medio de las armas, ensayar constituciones, soportar tiranías, y formar aunque malamente y con sacrificios cruentos un cuerpo de nación, no han sido suficientes para darnos un alma argentina, una luz propia que nos distinga y señale en el mapa del mundo.
>
> »La independencia cuando es sólo política, es semejante a la de los satélites,

---

(¹) «La República Argentina no es ni llegará a ser mas que una provincia autónoma del gran imperio literario castellano.» (Afirmación de Oyuela.)

(²) *El paisaje en la Provincia de Buenos Aires.*—Colaboración en el libro *Pro-Patria,* publicado a beneficio de la *Nueva Rosales*, bajo la dirección de Aristóbulo del Valle. Imprenta de obras de J. A. Berra.

> a la independencia de la luna. Allá va girando por el cielo, sin que nada en apariencia contenga su paso, creciendo y menguando a solas, bañada en lumbre apacible; pero su marcha está regida por la atracción de la tierra, su brillo o su sombra le es concedido o negado por nuestro planeta; y su luz, esa tibia luz tan amada de las vírgenes y los artistas, es una limosna del sol. Ella en sí misma no es mas que un hacinamiento de peñascos. En la población cósmica, ¿quién osará negar su independencia como cuerpo celeste, y quién, por otra parte, su esclavitud como astro luminoso? (1)

Después de rebatir elocuentemente a Oyuela, la emprende con el crítico del paisaje pampeano, considerado pictóricamente en sí mismo, no como fondo de figuras humanas o de animales:

> «No sólo en nuestro origen y en la lengua que hablamos se ha encontrado un obstáculo para la nacionalización del arte. Otro inconveniente importante, aunque de detalle, se ha apuntado por un artista de talento, por un joven pintor argentino, que es necesario tener en cuenta por lo grave y bien formulado de sus cargos, aunque sean esencialmente erróneos. Mi excelente amigo Eduardo Schiaffino, en un estudio sobre la importancia pictórica de la llanura, llega a esta conclusión, sobre la cual llamo también la atención del Ateneo: «*La belleza de la Pampa es puramente literaria*».
>
> »El señor Schiaffino, desde el punto de vista de su arte, cree que la pampa es una llanura ilimitada, sin accidentes, sin mas que pastizales, alambrados prosaicos, ganados vagabundos, charcas cenagosas, sin un plantío, «ni siquiera la »sonrisa de una flor en su desolación monótona. El rancho es pobrísimo, »estéril para la belleza como la playa que lo circunda; si hay un árbol a la »vista es el tala achaparrado, terroso y enclenque, o el ombú grandote y nada »más; si hay un monte ha de ser de sauces llorones; el vegetal predilecto del »peluquero romántico». En fin, va tan lejos este daltonismo europeo, esta obcecación de los ojos mal habituados, que el señor Schiaffino, para la Pampa argentina, resulta ser un pintor del *mesmo demonio*, como aquel que diseñó a Sancho Panza, en la Insula Barataria, los encantos de la Perlerina.»

. . . .

Pero el poeta, cuando entra al campo de la pintura, ya no pisa suelo firme y cita como elementos de paisaje: *la brillazón, el espejismo;* y unos versos descriptivos de Ascasubi, en donde lo más interesante tiene lugar bajo el agua, en el fondo de las lagunas, donde sólo el ojo mental del literato puede seguir las evoluciones ocultas, misteriosas de los peces...

En pos de Obligado, tomó la palabra Oyuela para defenderse del cargo que se le hacía:

> «Respecto a su afirmación de que somos y hemos de seguir siendo una provincia autónoma del gran imperio literario castellano, ella no tenía el alcance que Obligado le daba maliciosamente, o por exceso de susceptibilidad nacional,

---

(1) *La Nación*, 30 de Junio de 1894.

tan propio de los pueblos jóvenes. No había querido proclamar con ella ninguna especie de sujeción servil o deprimente, nada que afectara la noble independencia de espíritu a que todo individuo y toda nación debe aspirar. Sólo había expresado con esa frase la existencia de un hecho incontrovertible, de los lazos naturales de raza, de tradición y de lengua que nos unen a los demás pueblos de habla castellana...

....

»Por lo demás, nada impide que lleguemos a ser la capital de ese gran imperio castellano, si tenemos fuerza para ello y sabemos asimilar a nuestro carácter propio, antes que se *vaya del todo*, los elementos extraños que vienen a incorporársenos, único medio de impedir que se esfume y desvanezca en un caótico cosmopolitismo social, sin color ni relieve propios, el cual se traduciría inmediatamente en un esteril e impotente cosmopolitismo artístico. El *imperio*, pues, no significa aquí servidumbre, sino amplitud y grandeza...»

....

La conferencia de Rafael Obligado fué contestada por Schiaffino en la misma tribuna del *Ateneo* el 26 de Julio (¹). Transcribimos aquí los párrafos principales:

....

Pienso que la aparición del arte nacional no se provoca con buenos deseos, minutas de asamblea, o incitaciones académicas; en todas partes y en todo tiempo, el arte espontáneo, el arte natural ha sido el único arte nacional posible; comienza plausiblemente en alguna manifestación individual—cuya originalidad no será ni discutida a fuerza de ser invisible, apenas apreciable para la posteridad misma—, y acaba por afirmarse colectivamente en una escuela, representativa a su tiempo de la nación y de la raza.

Intensidad de sensación y sinceridad de expresión, he ahí los dos elementos de cuya combinación resulta la presencia real de ese pájaro azul que nuestro poeta ha dado en reclamar a grito herido del patriotismo argentino—como si el patriotismo tuviera algo que ver en la patriada!—Creerá el señor Obligado que no pesan sobre él bastantes cargas, aun para tiempos normales, y quiere verlo echarse al suelo como un camello extenuado? El patriotismo es verdaderamente una gran cosa cuando deja de ser una pequeña palabra. En los países nuevos, existe un «patriotismo» hablado, que resulta irreverente para la dignidad del sentimiento mismo; no me refiero a aquellos que lo explotan en pro de miras personales, sino a otros que ingenuamente lo confunden con el banal patrioterismo, sin darse cuenta de que hay cosas que deben sustraerse al manoseo y libertarse de retóricas más o menos empenachadas; las ideas de patria, de honor y de valor, no cabe mencionarlas sino noblemente, en bien determinadas ocasiones, aunque más no sea que para ahorrar el espectáculo pueril de esas gárgaras patrióticas, que tantos aficionados hallan entre nosotros.

Supone el señor Obligado que la elección del tema o asunto, importa más que la selección del espíritu, y se muestra inclinado a arrojar de su república al artista capaz de volcarse a sí propio sobre el papel o la tela, inconsciente o desdeñoso del ambiente en que su cuerpo se agita.

(¹) Publicada en *La Nación* del 29 del mismo: «Cuestiones de arte», réplica a Rafael Obligado, dedicada a Carlos V. Belgrano.

Le parece un crimen de leso patriotismo el no tener una mirada de amor hacia las ovejas importadas, un gesto de ternura para los caballos y los toros, pero en cambio, encuentra altamente patriótico lamentarse a gritos de esa inmigración que viene a arraigar en nuestro suelo; que trae consigo el vasto espíritu, la sangre generosa de la humanidad entera, a sumergirlos en el crisol hirviente en el que se funde nuestra raza, modelada, transformada, transfigurada por obra y gracia del poderoso medio. Alzase en contra del cosmopolitismo, cuya grandiosa función social ignora, y echa de menos en un acceso regresivo las naciones americanas, más o menos rezagadas, en las que prima el elemento indígena; esos pueblos impropios para el ejercicio de la alta civilización, que parecen anemiados por la persistencia de uniones consanguíneas.

La era cosmopolita será entre nosotros—como ya lo fué en Estados Unidos—, un período de transición relativamente breve, el factor imprescindible de nuestra importancia numérica, la causa determinante de la selección de una raza destinada por la suerte a mayores designios.

En el camino que llevamos recorrido, allí donde el señor Obligado no ve sino «independencia política, análoga a la de la luna en el universo cósmico», un espíritu atento, medianamente observador pero sincero, descubre una serie de rasgos característicos de la personalidad propia que asumiremos en lo futuro y actualmente nos distingue y nos separa.

Desde cuándo? Sería imposible precisarlo, pero hace mucho que la dislocación de la influencia española se ha producido, e iniciado de la manera más neta la bifurcación de la ruta; el tiempo dirá adónde nos lleva, mas ya no cabe ignorar que nos aparta de España. Afligense los unos, y los otros se alegran, aunque el placer y el dolor no puedan interrumpir ni acelerar el cumplimiento fatal de este fenómeno, que se realiza delante de nosotros, con nosotros y a pesar de nosotros.

Diferimos bastante, individual y colectivamente, de los demás pueblos americanos, y singularmente de los españoles; hoy ya no existe confusión posible; el mismo señor Obligado, que tiene sus motivos para no ser muy explícito en este punto, constata «la honda antipatía al lenguaje genuinamente español, de »los hijos de italianos y franceses *especialmente*».........................
....

Los señores Oyuela y Obligado equivalen a dos matices simultáneos y progresivos, de nuestra fisonomía literaria; ambos responden a antecedentes lógicos y resultarán más o menos necesarios—imprescindibles quizá—en la evolución definitiva.

Entretanto, la simpática actitud del señor Obligado, congregando a sus colegas intelectuales en torno al caldero en el que hierve el puchero del arte nacional, no puede dejar de recordarnos la clásica escena de las brujas de Macbeth análoga a ésta hasta en el maleficio que resultaría, si nuestro poeta tuviera el don de darnos, en virtud de su voluntad, un arte «nacional», forzosamente artificial. No basta echar en la olla chimangos y vizcachas, chajás y mojarritas, gamas, ovejas criollas, patos y gallaretas; sin recurrir a ninguno de esos estimables ingredientes, el primer artista que haya experimentado hondamente en su ser moral la influencia del medio—que fisiológicamente podemos constatar en mayor o menor grado, así en nosotros como en los animales que nacen en nuestro suelo—, nos dará la expresión representativa del alma argentina ante la naturaleza, trátese de lo que se trate en materia de tema.

Shakespeare no ha dejado de ser poeta nacional esencialmente inglés, por haberse complacido en tratar tipos exóticos y argumentos extranjeros, como los de Otelo, Shylock, Hamlet, o Romeo y Julieta; ni Corneille y Racine, poetas profundamente franceses, aunque hayan prestado una atención preferente y casi exclusiva a la historia de Roma y de Grecia. Podria citar ejemplos a montones en este sentido, pero me contentaré con agregar sólo dos más, tomándolos al azar en la historia de la pintura: Nicolas Poussin huye de Francia y se refugia en Roma, buscando incorporarse a la brillante pléyade de los maestros italianos; allí produce una serie de obras ilustres, sus cuadros principales, que nada tendrían que ver con la patria si no estuvieran íntimamente ligados a ella por el más formidable de los vínculos: el genio de la raza. La vida y la producción de Louis David, me ofrecen aún mejor argumento para refutar las teorías localistas del señor Obligado; este maestro eminentemente francés, que ha tenido una parte tan importante en la evolución moderna de la pintura, dejó una vasta y hermosa obra, reveladora de la ferviente aspiración hacia la fórmula griega en materia de arte; su correspondencia particular se encargaría de confirmarlo, si hubiera lugar a duda, cuando al hablar de *Las Sabinas*, que tiene en curso de ejecución, escribe: «Este cuadro será todavia más griego.»

Vana aspiración! basta que en un momento dado un crimen político, el asesinato de Marat, lo traigan de improviso a la verdad cruda, arrojen al pintor habitualmente frío frente al trágico baño, para que de semejante coloquio con la muerte, su alma estremecida, traduzca con magistral simplicidad el soberano horror de aquella escena.

Esta obra maestra y la grandiosa página histórica la *Coronación de Napoleón*, muestran que toda la voluntad del voluntarioso artista, fué impotente para hacerle cerrar los ojos sobre su tiempo y sustraerlo al papel de iniciador del modernismo en el arte de entonces, que ha desempeñado con tanta gloria como inconsciencia; por otra parte, las obras de corte clásico que más le envanecieron, como el *Leonidas*, el *Juramento de los Horacios*, *Paris y Helena*, *Sócrates*, *Bruto*, no son griegas ni romanas, son francesas. La voluntad no emancipa del tiempo, ni suprime el espacio.

Piensa el señor Obligado que el arte argentino, a fuer de hijo de una civilización antigua y europea, debe nacer de golpe armado de todas armas, y repudia el primero y único éxito en el teatro popular criollo: *Juan Moreira*, sin duda por considerarlo una manifestación artística demasiado plebeya; asegura que «no nacerá la nueva Terpsícore del pericón nacional, ni Melpómene »de las tragedias entre el gaucho y la partida, ni Talía la cómica de los dicha»rachos de los payadores de teatro»; y acaso lo sabemos? Me parece que si *Juan Moreira* ha sido el éxito teatral más popular que hayamos visto, se deberá plausiblemente a que la obra es representativa, cualquiera que sea su mérito literario; y este pueblo, que al par de otros tiene derecho a elegir sus espectáculos, irá a *Juan Moreira*, hasta que ustedes, señores, no lo reemplacen con otro, tan humano como ese (¹).

La ciencia afirma respecto de los seres organizados, que en el tiempo transcurrido entre la germinación y el desenvolvimiento definitivo, cumplen el entero ciclo de la evolución orgánica, atraviesan todas las formas desde la ini-

---

(¹) Esta previsión se ha cumplido, y *Juan Moreira*, el drama campestre de Eduardo Gutiérrez, representado a caballo, en el circo, millares de veces por los hermanos Podestá, ha sido el padre prolífico del floreciente teatro nacional.

cial inferior, hasta aquella superior con la que ven la luz; es posible que otro tanto suceda con los organismos sociales, mientras no son susceptibles de manifestar netamente su estética propia.

Aun cuando en el mundo antiguo la cadena no se interrumpa y la antorcha del arte pase de manos egipcias a las manos griegas, no por eso vemos en los primeros tiempos que los discipulos se confundan con los maestros; la diferencia es visible en las primitivas estatuas griegas, que se conservan para atestiguarlo, una relativa inferioridad también; aquellas esculturas singulares—las del templo de Egina, por ejemplo—, que perpetúan hasta nosotros la sonrisa inicial del arte griego, son inferiores en cuanto a ejecución a las buenas muestras de la estatuaria egipcia, y cuán distintas! Y quién que aprecie la imperante forma de la *Venus* griega, la *Victoria alada de Samotracia*, podría imginar por un momento que son manifestaciones—aunque supremas—de la misma estética?

Creo haber dejado establecido que la nacionalidad de una obra de arte no depende puerilmente del tema elegido, sino de la fisonomía moral de su autor; que no hay más arte interesante que aquel que fluye naturalmente, sin tutores ni barreras; que la era de cosmopolitismo que vamos atravesando nos dará únicamente nuestra fisonomía propia, en vez del gesto mezquino con el que el señor Obligado parecería dispuesto a contentarse, aunque residiera tan sólo en la manera picante de usar el chambergo, siempre que quien lo lleve grite a troche y moche: Viva la patria! He indicado, al pasar, la evolución que se está produciendo en la lengua que hablamos, he demostrado con ejemplos que la voluntad y el gusto más inveterado por el exotismo en arte no bastan a anular la influencia del medio, emancipar del tiempo, ni suprimir el espacio; he constatado que *Juan Moreira* representa un momento en la sociabilidad argentina, encierra un soplo de humanidad que le presta vida, y en la hora presente encarna el gusto estético del pueblo; he demostrado con otro ejemplo el error de creer en la posible transmisión de un arte europeo idéntico al original, como por via de injerto; la transformación es inmediata, hasta podría en el primer momento atribuirse a degeneración, si no supiéramos que corresponde a una faz de la evolución.

Ahora entro de lleno en la parte que me es personal con el señor Obligado. Ustedes saben que este amable poeta, me ha suscitado una querella pictórica respecto de la pampa, cuya belleza he negado estrictamente del punto de vista del paisaje, en un estudio publicado en el libro *Pro Patria;* la refutación intentada por el señor Obligado, lejos de debilitar mi afirmación, ha venido a robustecerla con dos argumentos, que no por ser los únicos que haya tenido el aire de esgrimir en contra mia dejarán de servirme a su tiempo para desvanecer sus últimas ilusiones.

Yo creía que en ningún caso—habiéndome referido al paisaje regional de la provincia—, podia alcanzarme el anatema que el señor Obligado fulmina sobre los pretendidos indiferentes al arte: *nacional!* Cómo había de imaginar que al par de un distinguido predicador argentino, fuera tan localista como para colocar las fronteras de la patria en los límites de la provincia?

El señor Obligado ama la pampa, si es amar una cosa creerla adornada de todas las virtudes y exagerar tan desmedidamente sus méritos, que lo exorbitante del elogio provoque una dulce sonrisa en el oyente; yo entendia haber cumplido con ella reconociéndole belleza literaria, capacidad para inspirar a nuestros hombres de letras, sobre todo a los poetas, pues que siguiendo la práctica establecida por el mismo señor Obligado en su canto a la pampa, nada se opone a que la meditación poética evoque el drama del Calvario; qué es, señor, lo que no cabe en aquella inmensa llanura! La imaginación histórico literaria puede hacer desfilar los ejércitos de Jerjes, la fundación de Babilonia, el incendio de Troya, la fuga de Cleopatra, la peste de Florencia, o la retirada de Rusia; no deja de ser gran ventura reservada a literatos, pero aquel pintor ingenuo que se tomara la más tenue de las licencias de este jaez, pasaría por un insigne embrollón.

Es que hay asuntos literarios y otros que son pictóricos, o del dominio de la música; Boileau en persona—aunque parezca raro que Boileau se haya ocupado de la pampa—se apresura a reconocerlo en cuatro versos claros, netos y precisos como sabían ser los suyos; los arranco del *Arte poética*, pues que decididamente a la pampa se refieren y a su poeta:

Mais il est des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.
....
Il n'est plaine en ces lieux si sèche et si stérile,
Qui ne soit en beaux mots partout riche et fertile.

Como si el señor Obligado se propusiera no dejar subsistente la menor duda de que su confusión es absoluta respecto de los temas propios de la pintura, y aquellos correspondientes a la literatura, cita versos de Ascasubi que tratan de la descripción de una laguna, y engañado por el resultado que el poeta obtiene, supone que el pintor podrá ir probablemente más lejos. En qué se basa semejante suposición? En nada, o mejor dicho en estos versos, que, como ustedes verán, se refieren a cosas perfectamente impropias de los medios de acción del paisajista:

....
Donde el agua cristalina
Y raudalosa manando,
Cubre el junco y la totora,
Y un cardumen de pescado.
Que los zamaragullones
Continuamente *buceando,*
Bajan al fondo y se comen
El más tierno y delicado.

Perfectamente; los escritores gozan de igual privilegio que los zamaragullones: bajan al fondo y se comen el más tierno y delicado, pero desgraciadamente los pintores no saben hacer lo mismo; lo invisible ya no les pertenece; si el poeta puede evocar a los antípodas con sólo hacer abstracción de la tierra, es presumible que los paisajistas tropezarían con ella.

Lanzado el señor Obligado en camino de negar todas las evidencias, pretende que en la pampa los crepúsculos no son notablemente breves y me tacha de inexacto en mis afirmaciones; a la pesca de un argumento para poder sostener, aunque sea por un instante, que el vapor de agua abunda sobremanera en la atmósfera de la llanura, se imagina contestar victoriosamente atribuyendo a la humedad ambiente el fenómeno del espejismo.

Sin embargo, desde el viaje de Darwin, en el *Beagle*—que no fué ayer—

se ha dicho, escrito y repetido que a la falta de humedad atmósferica, en cantidad suficiente, debemos atribuir esa ausencia de vegetación que caracteriza el terreno pampeano; y por lo que toca a la brillazón, el error es todavía más grave; era fácil colegir que si el fenómeno del espejismo alcanza en el desierto de Sahara sus mayores proporciones, no podia ser causado seguramente por exceso de vapor de agua en el aire ambiente; tan fácil era atribuirlo a un vapor de vino, ya que se estaba en eso; la explicación del fenómeno, que juega esta mala partida al señor Obligado, es la siguiente, y le prevengo que yo no tengo más mérito que haberla buscado en un diccionario: «El miraje es aquella »ilusión producida en los climas cálidos por las grandes diferencias de tem»peratura, que, en tiempo de calma, pueden existir entre dos capas de la atmós»fera, una de las cuales se encuentra en contacto ya sea con un suelo ardiente »(lo que pasa en la pampa), ya sea, al contrario, con una napa de agua relati»vamente fria.» Sentada la causa física de la brillazón y demostrado que no es un bicho de la humedad, como creyó el señor Obligado, veamos cómo el poeta, arrastradó por su genio, vuelve a servirse y con la misma suerte de este fenomeno, que decididamente le ha gustado. Hace una descripción del paisaje pampeano, para uso de los delfines, es decir de los pintores; hela aquí: «En el »primer plano vese un campo verde esmeralda (ya apareció una piedra precio»sa), descendiendo en fácil curva para trepar luego a la loma inmediata (podría »creerse en vista de la magnificación de las más nimias ondulaciones del terre»no, que es una hormiga la que habla; pero no, es la eterna cigarra, es decir el »poeta), limitada, deciamos, de pronto, por anchuroso y bifurcado rio» (adiós mi plata, se acabó el paisaje y henos aquí en pleno espejismo; sin embargo, el señor Obligado sigue impertérrito tras de este tul de ilusión, que recomienda a nuestros paisajistas para que pinten sobre él sus más sólidas obras); estábamos pues, en «un bifurcado rio, donde rueda un vasto oleaje derramándose hacia »el horizonte (tenía que derramarse, no cabe duda). Refléjanse en sus aguas el »mirador y el monte de la estancia, el ombú solitario, el pajonal distante y los »ganados inmóviles simulan *selvas* en islas desconocidas». Detengámonos aquí, pues esto vale la pena, y la comparación del señor Obligado acaba de darnos, finalmente, su noción del paisaje pampeano, con la portentosa escala de dimensiones de la que inconscientemente se sirve. Aun cuando Don Quijote ya nos tuviera habituados a estas trocatintas, no deja de producir cierto asombro que nuestro poeta haya visto ganados que parezcan selvas, selvas de qué, Dios mio? de arroz o de maiz de cuarenta dias? El cielo nos preserve de esos ganados gigantes que parecen... selvas, y de esas selvas minúsculas que se confunden con los ganados; pero basta de confusiones, ya es tiempo de que nos busquemos si queremos encontrarnos.

En vano el señor Obligado nos presenta bellísimas descripciones del paisaje pampeano; en cuanto las analizamos del punto de vista pictórico acusan su esqueleto literario y se desvanecen a la manera de fantasmas de niebla barridos por el viento. No se podía, en verdad, elegir un ejemplo más cruel que aquel traido a colación por el poeta; el defensor de la estética de nuestra llanura, no ha encontrado más paisaje que ofrecernos que el miraje, una ficción brumosa. Cántela enhorabuena, en rimas perfumadas de aromas campesinos, y acompañe su acento apasionado en la guitarra llorosa del gaucho porteño, que tan bien ha pulsado Santos Vega.

....

....

En esa Francia artista, aureolada de un nimbo de gloria resplandeciente, que ofusca las miradas convertidas de ordinario a los soles apagados de Europa y las nebulosas del Continente, hay una región desolada en apariencia; junto con Reims, produce el vino más espiritual de la tierra: cada botella encierra un rayo de sol que ilumina los ojos de los que lo beben, calienta su espíritu, provoca la alegría y aligerando la conversación da alas al buen humor; cuántas situaciones dignas del teatro y de la novela no ha hecho nacer el champagne en torno suyo, que han hallado a su vez bajo la excitación de su influencia la forma definitiva de un diálogo, el valor genial de una réplica! Cuántas otras no han salido a luz, por haber sido tristemente rociadas con vinos sofisticados, alcoholes venenosos o cervezas palurdas! Desgraciadamente, los principales consumidores de champagne son los financistas... de ambos sexos; y los resultados finales si huyen del arte, no escapan a la clínica; la compensación está en que los poetas monopolizan el privilegio de emborracharse con agua.

Esa llanura triste, productora de aquellos capitosos vinos blancos que se venden por el mundo bajo el título genérico de champagne, ha sido bautizada por los franceses, del punto de vista estético, con el nombre poco gentil de Champagne-piojosa; el buen sentido nacional les impide pretender que una región consagrada por el cultivo de vinos exquisitos deba ostentar también un paisaje modelo; en cuanto a nosotros, tenemos en la pampa una región análoga, que es sin disputa el primer criadero de bifes del globo terráqueo. Acaso se podía inventar cosa más útil, y no vale una providencia esto de que nuestras carnes congeladas nos las cambien en Europa por un champagne susceptible de ser *frappé?* Es verdad que siempre son las cuentas de vidrio, de nuestro poeta, que ahora nos llegan en forma de botellas, pero qué diablos! mientras estén llenas y los financistas no las beban todas—felizmente en este país todos los hombres son financistas—, con un poco de gas en el cerebro, y una pizca de espejismo en la retina, hemos de acabar por ver ese gran mito: el paisaje pampeano! (¹).

Graciano Mendilaharzu

Pintor argentino. Nació en Buenos Aires en 1857 † el 4 de Febrero de 1894. Becado por la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires en 1881, estudió en París, bajo la dirección de León Bonnat, regresando a la República en 1891.

A poco de llegar formó su hogar en Buenos Aires y lleno de entusiasmo, pues su naturaleza era expansiva, su temperamento alegre, instaló el taller en la calle General Hornos, dispuesto a producir como desde hacía diez años lo venía haciendo en Montmartre, donde se había

---

(¹) Estas conferencias fueron largamente comentadas en el público y en la prensa, entre otros escritores por el doctor G. Martinoli, que les dedicó juiciosas observaciones: *Cosmopolitismo e arte*, en *La Patria degli Italiani;* y por el poeta D. D Martinto: *Sobre arte nacional* en *La Prensa.*

vinculado con sus camaradas Gervex y Kroyer, el joven maestro dinamarqués (¹). En ese tiempo, solia exponer todos los años en el *Salón*.

Pero el transplante fué rudo, semejante a un desarraigo. A los pocos meses de hallarse en su patria, donde todo estaba por hacer, en el yermo que su vocación le habia inducido a cultivar, comenzó a sentir la angustia de una labor estéril, en un ambiente para él irrespirable. El aislamiento, la falta de estímulo, la sensación penosa de trabajar en el vacio, a la que acababa de sucumbir su colega el escultor Cafferata, agravada tal vez por el nacimiento de un niño que idolatraba, perturbaron su juicio, siendo recluído momentáneamente en un sanatorio. A poco de salir de allí, apaciguado, curado en apariencia, nos encontramos una tarde en el Ateneo, y salimos juntos en coche, con Ballerini; queria mostrarnos sus cuadros, pues aludió a una posible exposición en los salones del Ateneo. Parecia excitado; nos dijo que hacia tres noches que no dormia, y de pronto, con el balanceo del coche, la tranquilidad de sentirse entre amigos, se quedó dormido en medio de nosotros. Como nos halláramos en ese momento en la Plaza del Retiro, dijimos al cochero que siguiera hacia Palermo, para prolongar su improvisado reposo, pues ya preveíamos un segundo acceso motivado por el insomnio.

Efectivamente, no pasaron dos dias, sin que él mismo experimentara la necesidad de una nueva reclusión, y mandó llamar a su íntimo amigo Carlos Vega Belgrano «para que lo acompañara hasta el manicomio»; y en el momento de subir con él al coche, como si le asaltara el presentimiento de su próximo fin, escribió febrilmente en una hoja de su librito de apuntes: «Schiaffino: haga el favor ocuparse de la Exposición; puede Vd. hacerse ayudar por Ballerini y demás amigos. Buenos Aires, 113 *Sanatorio* (²).—*Mendilaharzu.*»

Al recibir este mensaje inesperado—pues sólo habia aludido a un vago proyecto de exposición, en el referido paseo—, lo atribuí simplemente a ocurrencia del momento; pero cuando, algunos días después, el pobre artista moria violentamente, arrojándose por una ventana del sanatorio, aquellas palabras trazadas con lápiz adquirieron de pronto el sentido grave de una cláusula testamentaria (³).

Inútil es decir que cumplí su última voluntad, ayudado por Balle-

---

(¹) Autor de su retrato.

(²) Hay una cifra y una palabra confusas.

(³) El 5 de Febrero la Sección de Bellas Artes del *Ateneo* acompañó sus despojos al Cementerio de la Recoleta, en donde le tributamos el último homenaje. Véase *La Nación* del 6 de Febrero de 1894.

rini, que le quería entrañablemente; reunimos noventa y siete lienzos y tablas esparcidas por todos lados, y el 26 de Setiembre de 1894 se inauguraba en los Salones del Ateneo (1), y mediante su concurso, la Exposición póstuma de las obras de Mendilaharzu.

La memoria del artista salió engrandecida de aquella temible prueba.

Coincidiendo con la inauguración de la Exposición, publicamos un estudio (2), que fué reproducido en el Catálogo, y del que transcribimos aquí la parte principal:

> A los Senadores y Diputados a la Legislatura de la Provincia, que en las sesiones del 31 de Mayo y 8 de Junio de 1881 apoyaron y defendieron la subvención para estudios de pintura acordada a Mendilaharzu (3).

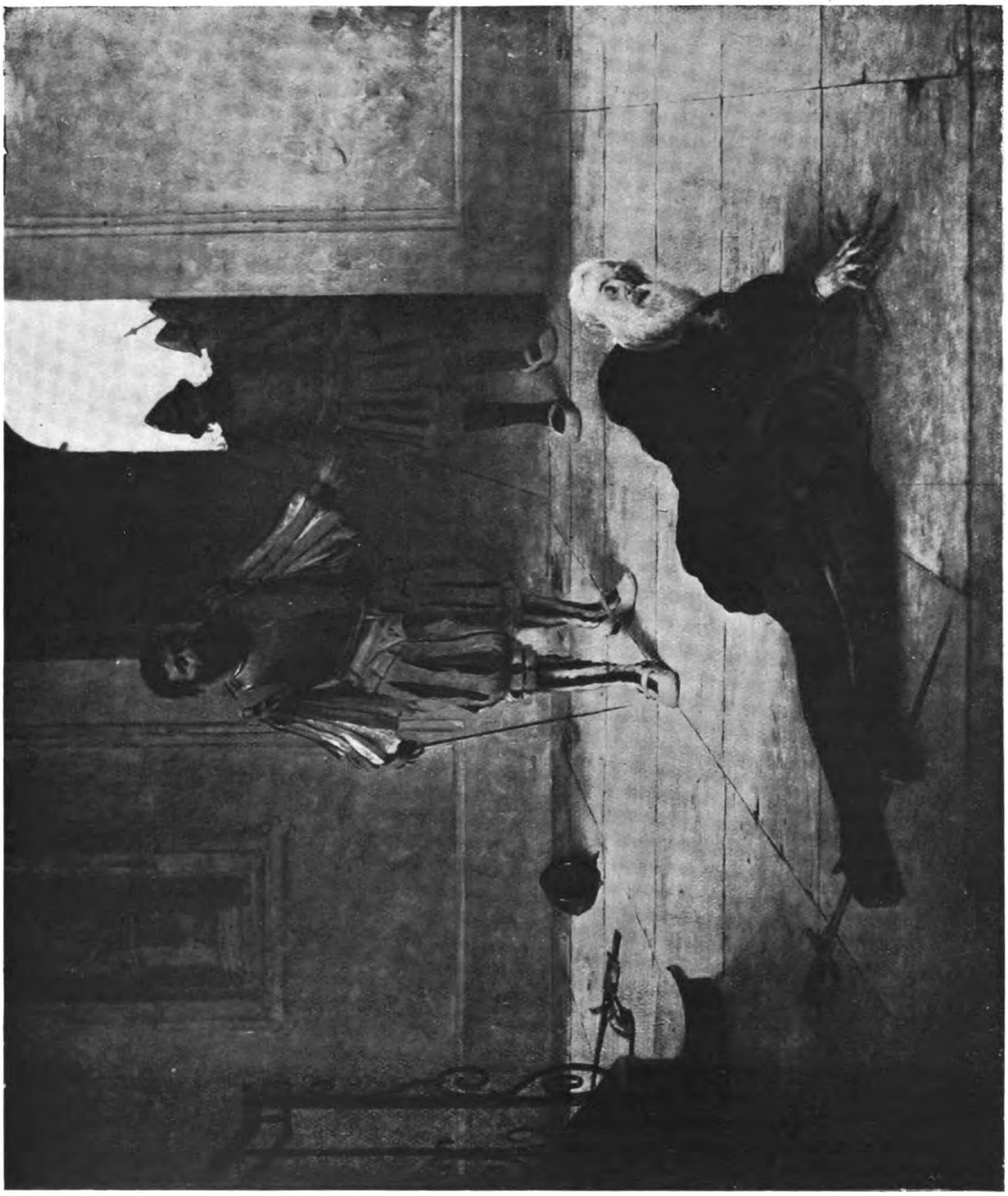
> Estas pinturas y dibujos del artista que ya no existe y hoy nos es dado contemplar reunidas en el *Ateneo*, por la solicitud de sus compañeros, constituyen la obra completa de Graciano Mendilaharzu. Es la primera vez que nos toca sentir en tierra argentina, y para con uno de los nuestros, la cruel satisfacción que emana de análogos espectáculos.
>
> Obra semejante es el fiel testimonio de una vida, aunque breve, dedicada al trabajo; asistimos aquí al desarrollo de una inteligencia, a la afirmación de una técnica, al desfile de múltiples aspiraciones, coronadas de éxito las más de las veces.
>
> ....
>
> Estas obras, que ahora reunidas se explican las unas a las otras y se apoyan entre sí, han sido expuestas antes aisladamente; han sido miradas, aun cuando algunas de ellas no hayan sido vistas jamás. Cuántas no habrán vuelto a manos del autor, trayéndole consigo una nueva decepción, el dejo amargo propio de esas aventuras con el público indiferente, con el suelto periodístico a menudo inepto, a veces maligno..
>
> ....
>
> Sorprende a las personas poco avezadas a esta clase de exposiciones la primera impresión producida por ésta; salta a la vista la diversidad de géneros y la variación de procedimientos, haciendo pensar involuntariamente en la contribución desigual de diferentes artistas. Sin embargo, el hecho es normal y perfectamente lógico, pues que se trata de un simple desarrollo de facultades, por medio de exploraciones en distintos sentidos. Un alma que se abre a las sensaciones ambientes, un espíritu curioso buscando satisfacer el ansia que lo anima, va ensayando así las nacientes fuerzas de su adolescencia mental, antes

---

(1) Trasladado entonces a la Plaza de Mayo, sobre el Nuevo Banco Italiano.

(2) En *La Nación* de 26 de Setiembre de 1894.

(3) Santiago Bengolea, Barra, B. Demaría y Luís Eizaguirre, senadores; A. Castro, Rodríguez, E. Pellegrini, L. Andrade, M. Victorica, B. Canard, diputados, y Manuel Láinez, Secretario.



La muerte de Pizarro

con paso indeciso, ebrio de vida después, sintiendo bullir dentro de sí la savia impulsiva, avasalladora.

…………………………………………………… ……………………

Asi vemos a Medilaharzu iniciarse en el desnudo y triunfar plásticamente con *La Magdalena;* ensayar el cuadro histórico con *La muerte de Pizarro* y escollar quizá en la anécdota literaria efectista, la señal de la cruz trazada en el suelo con la propia sangre, entre dos boqueadas (¹); mariposear en la pintura de género, para la que sus dedos sueltos y afilados tenian la gracia fácil, la labor sobrado complaciente; abordar la pintura de costumbres con *La vuelta al hogar,* una obra seria, sentida y razonada; imponerse a la atención del espectador con naturalezas muertas, legumbres y frutas, magistralmente ejecutadas; tratar con brillo y elegancia la pintura decorativa. En cambio, la marina, parece no haberle preocupado nunca, a pesar de sus viajes; si pinta a bordo es para retratar a sus amigos incidentales. El paisaje tampoco le interesa, es un fondo demasiado somero en algunas pinturas de menor importancia.

Hemos dicho que la obra de Mendilaharzu es desigual. Este hecho obedece a más de una causa aparente; a la lucha por la vida en cierta época de su estadia en Europa, y a la lucha con el medio, después de su regreso a Buenos Aires; en realidad obedece a una sola causa: a la intranquilidad de espíritu; a la obligación de vender para vivir, y a la falta de elementos para producir, agravada aqui por el menosprecio de su obra, por la rarefacción de la atmósfera, no sólo artistica, sino también intelectual.

Después de diez años de vida parisiense, es decir ultra europea, transcurrida en un medio de los más refinados, en la intimidad de espíritus selectos; dotado de condiciones físicas y morales que obligaban la simpatia de cuantos le conocian convirtiéndole en el camarada mimado de todos los círculos, vuelve lleno de ilusiones al seno de sus compatriotas, creyendo confiadamente que aquel cariño almacenado en su alma, hallaria por doquiera el eco acostumbrado de una simpatia aun más cordial entre los suyos. Su decepción no tuvo límites; el discipulo de Bonnat, el trabajador incansable que sabia conquistar un puesto en todos los *Salones* por los méritos de su pintura, cosechó al llegar la indiferencia y la burla; sus naturalezas muertas, que revelan un temperamento de pintor y la técnica de un maestro, le fueron discutidas; esas mismas que habian merecido de Vollon un vibrante elogio. Quién nos dirá lo que esta lucha oscura, debatiéndose en el vacio con el silencio que ignora y la palabra que hiere, influyó para extinguir en el fondo de su cerebro el fulgor de su hermosa inteligencia?

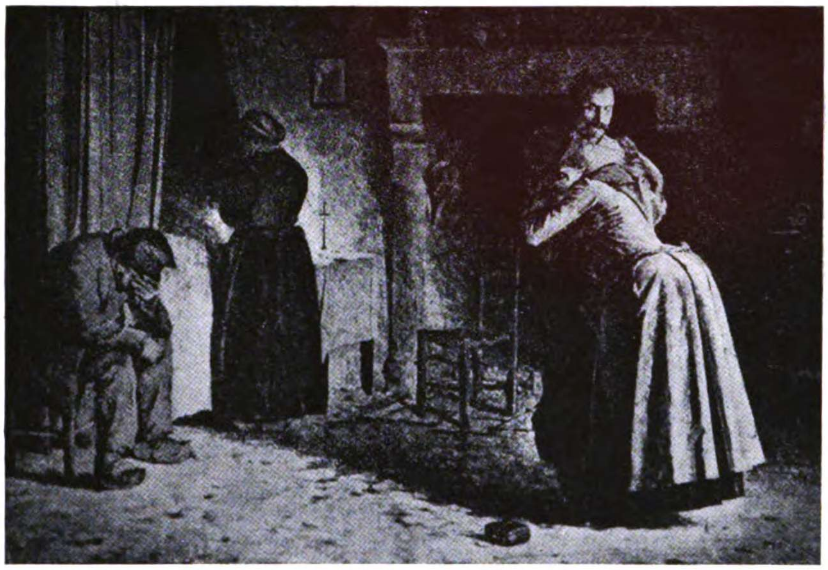
Pero no nos detengamos en cosas tristes, irremediables, de las que todos y nadie somos responsables, nacidas de un mal entendido, que desgraciadamente no se aclarará tan pronto. Examinemos su obra.

La Magdalena es un soberbio trozo de pintura ejecutado con ciencia consumada. No es ya la figura inefable de la pecadora regenerada por la gracia, sino la pecadora común, en cuya faz hastiada se diseña el pliegue revelador de precoces harturas. El realista existente en Mendilaharzu se olvida pronto del tema propuesto, y su pincel analista evoca el alma del modelo, desentraña apetitos en consonancia con la fisonomia observada. Esta figura es un pretexto para destacar el marfil de las carnes, sobre un fondo oscuro, para evocar el lustre de una cabellera y disponer fastuosamente el pliegue de un manto. Es tela digna de aplauso, que defenderá la memoria del pintor.

Meditación, de una factura y preocupación análogas, impresiona poderosamente, a pesar del error visible en las proporciones; las manos son bellas, singularmente expresivas, y los accesorios como siempre notables.

(¹) Hoy en el Museo N. de Bellas Artes.—Donación de D. Carlos Madariaga.

La vuelta al hogar, que Mendilaharzu titula en un croquis: *Le retour au village,* es plausiblemente la obra principal del artista; ha sido amorosamente compuesta, meditada, calculada en todos sus detalles para producir la mayor suma de impresión posible, sin exagerar los efectos. Es un cuadro primorosamente ejecutado que llamaría la atención de cualquiera, si el asunto fuera agradable en vez de triste, elegante más bien que rústico y amanerado en lugar de simple. Las condiciones de la obra, sus relevantes méritos pasan inadvertidos, porque en esta escena íntima de la vida sencilla sorprendida sobre lo vivo y desenvuelta en su dolor contenido, casi apacible, con una sobriedad digna de los actores, el arte se disimula y el esfuerzo desaparece, cumpliendo así las exigencias de la obra de arte, en su acepción más lata.



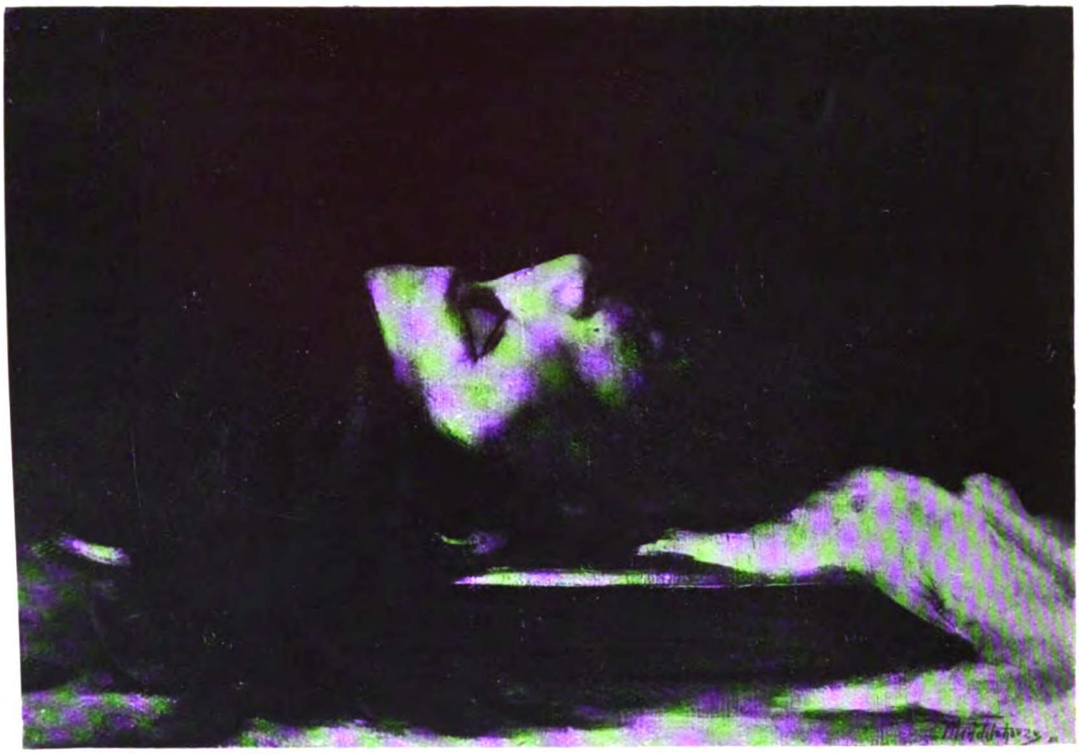
La vuelta al hogar

El drama desarrollado es de carácter doble; un labriego medianamente acomodado, acaba de morir en la modesta alcoba, rodeado de los suyos, la mujer, el hijo y el hermano, sumidos en un dolor sin gestos. En tal momento el autor introduce un elemento nuevo en la persona de la hija, destinado a complicar el drama; la recién venida aparece en traje de viaje, con un vestido casi elegante, que contrasta con la pobreza de la familia; sin duda baja recién del tren y llega tarde para alcanzar a su padre; la madre la siente entrar, la sabe allí a sus espaldas, pero no corre a su encuentro, ni siquiera se vuelve. Si es cierto que aquella desventurada tan bien puesta, ha sido alguna vez hija suya, hoy ya no la reconoce, nada hay de común entre ellas sino el pasado que llora... Empero, el perdón despunta en el gesto del hermano cuyos brazos se abren para recibirla; la pobre muchacha cae sollozando en ellos, con inmenso abandono.

Mendilaharzu ha puesto toda su alma en este cuadro y el resultado responde al esfuerzo desplegado; la figura de la madre es tan sobria, se destaca tan serena sobre el resplandor de una luz oculta por su cuerpo, que trae a la mente el recuerdo de Millet, cuyas figuras eran tan grandiosas dentro de lo simple (¹).

La laveuse de vaisselle es un cuadrito de composición, de una entonación muy justa, y en el que son dignos de encomio algunos accesorios que yacen en el suelo: una marmita, la cazuela de barro tiznada al fuego, una pila de platos, muestran la observación espiritualmente exacta, la factura exquisita propia de aquellos flamencos que permanecen hasta hoy los maestros del género, los amables y pacientes triunfadores de la alfareria doméstica.

GRACIANO MENDILAHARZU



La cabeza del Bautista

La cabeza del Bautista responde al concepto clásico y está tratada con absoluta maestria, dentro del obligado efectismo dramático por acumulación de sombras, es visible la preocupación realista en la carne amoratada y tumefacta (²).

(¹) *La vuelta al hogar*, que publicamos aqui, fué donada por la viuda del artista, señora Valentina Seminario de Mendilaharzu, al Museo N. de Bellas Artes, a raiz de su fundación, en Julio de 1895.

(²) Actualmente en el Museo N. de Bellas Artes, adquirida en 1899 en la Colección Juan Silvano Godoi.

El retrato del poeta Gervasio Méndez es de una evocación espiritual llena de animación, dentro de una nota modernista de las más personales; lo creemos destinado a ser, andando el tiempo, un documento interesante por más de un concepto (¹).

....

Las cinco naturalezas muertas que atraen la vista en esta exposición, por el vigor de los resultados y el dominio absoluto de la factura, recrean los ojos con el concierto de sus tonos a veces sordos, robustos y tranquilos, como en las ya famosas *Cebollas*, cuya armonia recuerda una sonata de violoncelo. En otra tela, los tonos son alegres y variados, la reunión de legumbres toma un aire de fiesta, la gama de rojos alterna con los violetas en un trozo de carne cruda, de la que tiene el peso y la contextura, esmaltada de pronto por la nácar azulada y lustrosa de algún cartilago; un choclo vecino, da la nota tierna de los tonos moribundos, desvaidos, con el blanco mantecoso del menudo grano, las sedosas barbas esparcidas y el fresco verdor de sus anchas hojas puntiagudas; la zanahoria, trae consigo el fasto tranquilo de la púrpura nativa bien llevada, y más allá, un grupo de cebollas escalona modestamente su redondez crujiente y olorosa.

Los elementos que constituyen estas pinturas no pueden ser más simples y sólo el talento del pintor ha podido hacerlos tan interesantes.

El retrato al lápiz del general Mitre, del que se han hecho reproducciones litográficas, es un trabajo de una gran fineza, amorosamente concluido.

Señalamos entre otros lienzos de importancia el gran *Retrato de Adolfo Alsina*, donado por el autor a la Provincia de Buenos Aires, que subvencionó sus estudios en Europa; las *Viejas paisanas bretonas;* ocho cartones al pastel de las figuras alegóricas que decoran el plafón de la Sala de Sesiones de la Legislatura de La Plata; dos pinturas de aire libre: un muchacho recostado en la pradera, y otro sentado guardando chanchos. Hay varias «academias» ejecutadas en el taller de Bonnat; estos dibujos atestiguarían, si fuere necesario, la seriedad de sus estudios, visible en la preocupación de sinceridad, en la conciencia y competencia que revelan.

Algunos croquis, dedicados a amigos y compañeros, han sido también reunidos (²); aunque someros demuestran la precisión elegante, la ligereza de su lápiz, y tienen para nosotros este valor inestimable: son los últimos rasgos que haya trazado el malogrado artista en el naufragio de su talento, cuando ya cuantos le conocieron para amarle pudieron creer que se estaba sobreviviendo.

De esta exposición surge una enseñanza que interesa a todos los argentinos; mientras aun se discute alrededor nuestro si alguna vez tendremos arte, ya contamos detrás de nosotros algunos artistas muertos: Pueyrredón, Cafferata, Fernández Villanueva y Mendilaharzu desaparecen sin que haya todavía un Museo de pinturas y esculturas para guardar en él sus obras principales; el mérito inapreciable de ser los precursores intelectuales de una nacionalidad lo pagarán con el olvido de su propia obra, porque si hay Gobiernos y Municipalidades que llegan a concebir la necesidad del comercio, las ventajas de la industria, faltan entre ellos espiritus amplios, bastante adelantados y poseidos del porvenir de la República, para darle al pueblo, junto con el pan de trigo, el pan de la inteligencia; para conservar piadosos y reconocidos el ejemplo perenne

---

(¹) Donación de Rafael Obligado al mismo Museo.

(²) Ejecutados de memoria en el sanatorio, en sus últimos días, evocan figuras y grupos de *La vuelta al hogar* y la *Paisana hilando*.

de las primeras obras de arte generadas en almas argentinas, solventando así las deudas de la sangre.

El conocido escritor y periodista francés Ing. Alfred Ebelot decía (¹):

……………………………………………………………………

«Ayer fuí a la peregrinación. Quería mucho a Mendilaharzu; me había ligado con él mayormente al verlo cada vez más desalentado. Naturaleza valiente y alegre, pero delicada e indecisa, habría necesitado un ambiente estético, cálido y vibrante para desarrollarse. Le he visto hundirse poco a poco en el desaliento. Su triste fin me ha apesadumbrado. Esta impresión la he vuelto a hallar, al recorrer la serie de sus cuadros. Es la abreviada historia de su vida, una especie de vista panorámica de su alma, que abarca los diversos períodos de su destino.

……………………………………………………………………

»Detengámonos delante de las naturalezas-muertas, en las que Mendilaharzu había alcanzado verdadera maestría. La justeza de tonos y la solidez de toque que poseía naturalmente, y había perfeccionado en el taller de Bonnat, le permitían obtener robustos efectos de carácter pintoresco y de poderoso verismo. Habría podido detenerse ahí. En la manera de tratar ese género, había sobrados elementos de reputación para un artista.

»Pero buscaba aún. *La Muerte de Pizarro, la Vuelta a la Aldea,* las dos *Paisanas viejas,* son otras tantas etapas de su intrépido viaje en procura del gran arte. Son lienzos desiguales, que encierran trozos de alto valor. El rincón iluminado por un cirio, en la *Vuelta a la aldea,* es de una delicada y atrayente solidez de tonos, y la anciana, vista de espaldas tiene verdadero estilo.

»Se hallaba entonces en París. Llega a Buenos Aires, lleno de entusiasmo, bien preparado, sediento de arte. Le dan a hacer pintura oficial! El retrato del Doctor Alsina, debe ser de entonces. Está tratado seriamente, pero con enfriada verba. A partir de ahí, el enfriamiento se acentúa. Cuánta distancia entre sus estudios de gauchos jugando a la taba o regresando de la caza, y la *Cabeza de negrito,* tan precisa y viviente, pintada ágilmente en un día de buen humor! Se diría que ve la naturaleza a través de una gasa que estompa los colores, que un velo de melancolía se ha extendido ante su vista. Hay siempre cosas encantadoras, mujercitas vestidas de negro, bocetos finos y amables. Hay también hermosas cosas: una *Magdalena,* una *Cabeza de San Juan Bautista* sobre el plato, otras telas aún, por el vigor, el horror de lo convencional, la amplitud expresiva del toque, recuerdan la manera de Bonnat. Pero también hay desfallecimientos.

»Vamos así de cuadro en cuadro, admirando a veces, casi siempre interesados, e invadidos lentamente por vaga tristeza. Nos sentimos en presencia de una naturaleza selecta, sin cesar inquieta, porque no hallaba su senda, y no la halló, pues en el momento decisivo, cuando el artista se afirma, le faltó el ambiente propicio.»

En el ínterin el poeta Oyuela dejaba la presidencia del Ateneo

---

(¹) «L'Exposition Mendilaharzu à l'Ateneo» (*Le Courrier de la Plata,* 6 de Octubre 1894.)

a Carlos Vega Belgrano (¹), quien también abandonaba la dirección de *La Revista Nacional*, para fundar y dirigir un nuevo diario: *El Tiempo*, que puso generosamente al servicio del *Ateneo*, de los escritores y los artistas.

Era entonces Vega Belgrano el más exótico de los criollos, aun cuando moralmente nadie pudiera decirse más argentino que este descendiente de patricio. Tenía de los genoveses sus antepasados, junto con los cabellos rubios, la fineza intelectual, la reserva y la astucia; una desconfianza sinuosa, que a veces llegaba a la tortuosidad, desmentida de pronto por rasgos de excesiva buena fe, rayana en ingenuidad. Era irritable por naturaleza, sufrido por educación, generoso por temperamento, prudente por cálculo. Abusando sin duda alguna de la claridad de su ingenio, abierto a cualquier tendencia y comprensivo de todas las intenciones, cultivaba la indolencia intelectual, con mayor fruición que la permitida a los hombres de su alcurnia.

CARLOS VEGA BELGRANO

Siendo Cónsul General en Hamburgo, publicó una serie de pensamientos, que l'*Illustration*, de París, recogió en sus columnas. Quienes

---

(¹) La nueva Junta Directiva se había modificado así: C. V. Belgrano, Presidente; J. V. González, Vice 1.°; E. Schiaffino, Vice 2.°; A. Sívori, Tesorero; E. Quesada, Bibliotecario; M. A. Garmendia, Pro-Secretario; Vocales. R. Obligado, D. D. Martinto, C. Oyuela, A. P. Orma, M. Coronado, A. del Solar, L. Díaz, A. Della Valle, A. Williams, E. R. Larreta, G. Videla Dorna, C. E. Zuberbhüler.

le conocen de cerca estiman en mucho sus cualidades intelectuales. Su espíritu crítico se convierte en rápido y filoso para disecar la obra ajena, mostrándose a veces mellado y torpe aplicado a la propia. Esta singularidad no es la única de su compleja individualidad. Su genio, desigual en apariencia, con ribetes de raro, solía poner a prueba la paciencia de sus amigos, entre quienes la virtud más desarrollada por el ejercicio de su trato, no era otra que la tolerancia; ello no impedía que los tuviera fervientes y numerosos, fenómeno que redunda tanto en elogio suyo, como en el de la amistad misma.

En la conversación habla poco y parece expresarse con alguna dificultad, lo que no obsta para que en ocasiones hable en público con soltura y precisión que nadie le sospecharía. En la presidencia del Ateneo—adonde le había llevado la justicia de sus colaboradores, juzgándole el alma de aquella institución—, era una garantía de amplitud de miras, una promesa de labor fecunda, eminentemente proba. Con sus antecedentes, condiciones y convicciones, altruista por temperamento, abriga un culto por el patriotismo.

En un medio europeo habría ocupado altos puestos directivos, pues sus condiciones espirituales son las de un guia. Sin limitaciones, habria cumplido el destino que su naturaleza y su cuna le tenian fijado; pero las democracias inorgánicas, como dijo L. V. López, desperdician y destruyen a menudo excelentes materiales (1).

Desde temprano completaba en la forma más feliz el pensamiento del poeta: Si «en la cuna no hay gloria»—como dice Lamartine—*hay responsabilidades*. Su vida entera supo ajustarse a ese noble postulado; y cuando en nuestro medio aun no se conocía un solo mecenas, Carlos Vega Belgrano asumía el honor de ser el primero.

Mas si la nueva institución tenía amigos fieles, y amigos ilustres como ya hemos visto, también tuvo enemigos que la combatieron durante años, silenciosa y solapadamente.

El brio con que se iniciaba el Ateneo, pasando alternativamente de las conferencias literarias y científicas a las audiciones musicales de alto vuelo, creando las exposiciones anuales, honrando memorias de artistas con la reunión póstuma de sus obras, y a los escritores del pasado con la proyectada Biblioteca de Autores Argentinos, despertó la antipatía de muchos, que, desde el primer momento, le escatimaron su concurso.

---

(1) Posteriormente el Ministro J. V. González, organizador de la Universidad de La Plata, a quien tanto debe la cultura argentina, le nombró Director de aquella Biblioteca Nacional; Carlos V. Belgrano preside hoy noblemente, con dedicación y eficacia, en la Capital Federal, la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares, que extiende su acción educadora en un área cada vez más extensa. Hallándose en prensa este volumen, nos llega la infausta noticia del fallecimiento de Carlos Vega Belgrano, † el 19 de Abril de 1930.

En aquellos remotos tiempos (1) eran tan escasos los hombres preparados, y aun aquellos que tuvieran nociones generales en materia de cultura intelectual, que las mismas personalidades o personas solían desempeñar las más distintas y contrapuestas funciones públicas. Todos eran aptos para ocupar los cargos más variados, sino para desempeñarlos cumplidamente. Se pasaba sin titubear de un puesto técnico a otro igualmente técnico (2).

Por dúctil que fuera la inteligencia de los funcionarios, cada nueva función les exigía un período más o menos largo de iniciación y adaptación, para discernir el manejo peculiar a cada una. Pero como las funciones solían ser diversas, y el desempeño siempre corto, sólo se adquirían nociones elementales, un barniz superficial.

Abogados, médicos, cirujanos, ingenieros, arquitectos, después de cuatro o cinco años de estudios universitarios, obtenían un diploma de competencia que les habilitaba para desempeñar todos los cargos públicos o representativos, para recetar cualquier droga, seccionar miembros o extirpar órganos; para construir puentes, diques, acueductos, ferrocarriles, casas, iglesias, o monumentos públicos, pero a los pintores y escultores nativos, que por sus propios méritos se abrían camino laboriosamente en las principales exposiciones europeas; cuyas obras pasaban al tamiz de Jurados severos, como los del *Salón* parisiense, llegando a ser laureados, so pretexto de que las Academias de Bellas Artes no otorgan diplomas de pintor, o de escultor, sino medallas honoríficas a las producciones de los mismos, dieron en considerar la pintura y la escultura como bienes mostrencos, al alcance y disposición de cualquiera—si no para sustituir materialmente a los artistas en la confección de las obras, ya que el talento y la preparación solían ser antaño indispensables—, por lo menos para juzgarlos sin remisión, desde lo alto de su engreimiento.

---

(1) La evolución de la cultura argentina ha sido tan grande y rápida en los treinta y nueve años transcurridos, que podemos considerar remotos esos tiempos relativamente cercanos.

(2) Esta universalidad de aptitudes explica muchos errores. Entre los que saltan a la vista, por estar construídos en cal y canto, se cuentan algunos edificios públicos, numerosos monumentos conmemorativos, y su distribución inadecuada. Don Juan Lavalle, general de caballería, famoso por sus valerosas cargas, ha sido conmemorado a pie, sobre una altísima columna. En La Plata, las efigies de los miembros de la Primera Junta, fueron encargadas individualmente a Italia, y cuando el escultor las remitió, no había manera de utilizarlas, pues se había omitido la parte arquitectónica del monumento. Fué menester hacer otro concurso para reunir aquella Junta, que se presentaba en orden disperso. Un monumento arquitectónico de mampostería, destinado a celebrar en el tiempo la fraternidad argentina con una nación europea, ostentaba este epígrafe, moldeado en argamasa: «La confraternidad (aquí el nombre de ambos pueblos) será tan duradera como *esta misma piedra*.»

Se les negaba el derecho a la vida, sólo por mantener una ficción de competencia. Había una sorda irritación contra los profesionales en esas materias; se les consideraba obstáculo para continuar simulando conocimientos de pura fantasía (¹).

Estos ejemplos ilustran la época; dejan ver que los mayores tropiezos para el desarrollo normal de las artes, no residían tan sólo en la indiferencia de un público todavía impreparado, sino en la vanidad egoísta de algunos dirigentes.

No cabía mayor desconocimiento. Se ha dicho en todos los tonos que el dibujo es un gran instrumento de cultura. Pudo decirse, sin temor de errar, que es el más grande y eficaz de todos.

El dominio del dibujo es la prolongación a distancia de nuestros órganos de certidumbre, la vista y el tacto. Su desconocimiento, importa un cercén de facultades y recursos en el desarrollo de la inteligencia. Analiza las formas materiales y las expresiones morales; desde la configuración de las cosas, hasta las emociones del alma. Desarrolla la facultad de observación, base de toda ciencia. Ejercita la vista y la mente en el cálculo de las distancias, y al familiarizar el espíritu con la medida y la proporción, nos da la clave de la armonía, el sentido de la mesura.

Su influencia irradia sobre otras artes afines. Si hay tantos escritores que son grises, apagados y monótonos, es porque ignoran el valor del claroscuro. Si sus figuras de retórica, imágenes y descripciones son erradas y confusas, es porque no seleccionan de corrido; porque parten del detalle nimio, descuidando el característico; porque entre dos o más notas de luz, de color o de sombra, no saben cuál es la dominante.

Por otro lado y en aquel entonces uno que otro negociante extran-

---

(¹) Eran los tiempos en que un expositor aficionado, acompañaba su envío con esta mención: «No ha estudiado nunca»; en que se justificaba un nombramiento de Intendente Municipal (función de las más difíciles, en la que escollaron tantos) diciendo que el candidato había «ido a pasear a Europa», y vuelto con ese diploma.

jero, con tan poca competencia como escrúpulo, buscaba lucrar con la introducción exclusiva del cuadrito de comercio. Los más lejanos imitadores de Fortuny y de Meissonier, en la pintura de casacones y de morería carnavalesca, que sólo perseguían habilidad superficial de ejecución, fueron puestos a la moda, y se hicieron colecciones enteras de obritas de Barbudo, de Gallegos, de Jiménez Aranda y de su hermano Prieto, de Villegas, o de Miralles, entremezcladas de gatitos de Lambert, Venecias de Rico, reitres de Roybet, plebeyos idilios de Lancerotto, o graciosas escenitas de Leloir.

La ayuda a los profesionales era palabra vana. Los ministros, diputados y senadores que acordaban pensiones de estudio en Europa a pintores y escultores, cuando éstos regresaban, después de varios años de preparación y de haber dado pruebas de competencia en su arte, los abandonaban a su suerte; los raros coleccionistas afectaban ignorarlos, y el público, que, como suele acontecer, carecía de opinión propia, seguía directivas interesadas o desdeñosas. En una palabra: faltaba el órgano oficial indispensable, Academia de Bellas Artes, o Museo, que sirviera de intermediario entre el Gobierno y los artistas, para seleccionar obras, proponer decoraciones en los edificios públicos, hacer encargos, abrir concursos y presidir jurados competentes.

Este era el ambiente inadecuado, que una institución privada como el *Ateneo*, se proponía higienizar; y bajo tales suspicios inauguraba su II Exposición anual (1).

Reunía 176 obras aceptadas por el Jurado, entre pinturas, dibujos y esculturas, 41 más que en el certamen anterior (2). Figuraban allí: Eduardo Sívori, con seis obras, entre ellas: *Las guachitas;* Augusto Ballerini, con ocho, entre las cuales: *La hermana de Caridad,* el *Coro dei Frari, La Cascada del Iguazú;* Julio Fernández Villanueva (exposición póstuma): el *Combate de San Lorenzo, La Indiada;* Ernesto de la Cárcova, con cuatro: *Sin pan y sin trabajo, Retrato de la Sra. de Ferrari,* etc.; Angel Della Valle, con tres: *La vuelta del malón,* etc.; Emilio Caraffa, con diez, entre ellas: *Un Obispo;* Eugenia Belin Sarmiento, con cinco; Américo Bonetti, con tres: *Las magnolias,* etc.; Mateo Alonso: *Jesús en la columna;* de Francisco Cafferata (exposición póstuma) había 18 esculturas; de Manuel J. Aguirre, tres; de Martín A. Malharro, dos pinturas, entre las cuales: el *Corsario La Argentina;*

---

(1) El 3 de Noviembre de 1894.

(2) El pintor Ernesto de la Cárcova, que acababa de regresar de Europa, trayendo su cuadro *Sin pan y sin trabajo,* había sido incorporado al Jurado de la Exposición.

de Eduardo Schiaffino, diez, entre ellas: *Margot, la Toilette, Después del baño, Lucila,* retratos de *Domingo D. Martinto,* de *Horacio D. Harilaos,* y tres dibujos; de Alejandro Christophersen: *Patio de la Cour des Comptes;* de J. Arduino: tres esculturas; de Emilio Cantillon, un busto; de Alejo Joris, dos esculturas.

Como en la Exposición anterior, el concurso de señoritas y señoras aficionadas fué muy numeroso.

La prensa en general le dedicó mayor atención. Se publicaron largos artículos en *La Nación, La Prensa, El Tiempo, La Mañana,* de La Plata, de los que extractamos algunos párrafos:

«Cuando se escriba la historia del desenvolvimiento artístico de nuestro país, después de dar el lugar que corresponde a las tentativas aisladas, más o menos felices, que han llevado a cabo sociedades como la Estímulo de Bellas Artes, y otras, se deberá tributar el homenaje justamente merecido a la iniciativa fecunda del Ateneo, esta institución de ayer, que en su corta existencia tiene ya prestados notabilísimos servicios a la cultura general del país, al arte patrio y a las letras nacionales, con sus conferencias, exposiciones, conciertos, etc.»

....

«Eduardo Sivori, discípulo de Jean Paul Laurens, R. Collin y H. Hanoteau, tiene del primero el vigor del dibujo y la energía del claroscuro. El colorido fresco y brillante es un don natural que sólo debe a su visión privilegiada. Como paisajista es el más notable que tiene nuestro país... Es un gran trabajador, como lo prueban la larga serie de sus bellos retratos, sus composiciones y paisajes.»

....

«*Las guachitas,* esta hermosa página genuinamente criolla es tan bella en su artística interpretación, que ninguno de los cuadros de paisaje que figuran en el Ateneo, podrá disputarle el sitio de honor que corresponde a esa nota sobresaliente.» (1)

....

«Ayer fué el gran día para los expositores del Ateneo. Era el *vernissage,* que es cuando al público selecto que se invita, se le revelan las obras del ingenio, y se esperan y oyen de sus mil bocas las expresiones de la primera contemplación, que resuenan en el alma del artista..........................

.... Hablemos de Emilio Caraffa......................

No creemos absolutamente original su *Visión de Santo Domingo,* aunque sí podemos afirmar que en todo él hay riqueza de fantasía, aunque sujeta a la verdad relativa de las fuentes de información, y gran verdad positiva en la parte baja y terrena del asunto, o sea la decoración y el santo arrodillado.

»Siguen, según el juicio de todos, en orden de mérito, las dos magníficas acuarelas, *Un Obispo,* vestido de pontifical, y *Las Máscaras;* en ambos ha desplegado una exuberancia tal de colorido y de detalle que se imponen a los ojos y a la inteligencia.»

---

(1) *El Tiempo.*—Fernando Fusoni.

……………………………………………………………

«Quien se nos ha presentado como una revelación, es el Sr. de la Cárcova, que ha expuesto cuatro obras, de las cuales una está siendo el objeto de la admiración de todos los que entran al Salón, desde los íntimos que frecuentan hasta los extraños, que acudieron ayer al *vernissage;* titúlase esta tela, realmente digna de admiración: *Sin pan y sin trabajo*, y representa con rasgos de un vigor y toques sorprendentes, una familia pobre, un obrero, su mujer y un niño de pocos meses, mirando hacia la plaza por una ventana de la bohardilla, el levantamiento de los compañeros de miseria, y en sus ojos resplandece el coraje, sus puños crispados empuñan las ociosas herramientas, y una firme resolución de correr a su encuentro se lee en toda su persona.

»Indudablemente, aun del punto de vista de nuestro criterio empírico o impresionista, esta tela del Sr. de la Cárcova es de un altísimo mérito, porque se impone al primer golpe de vista, sacude el alma con fuerza y sorprende con sus pinceladas y líneas de fuerza, y sobriedad pasmosa y elocuente. Estos mismos caracteres se advierten en la gran tela del mismo autor, el *Retrato de la Sra. C. de F.*, que revela un pincel dueño de sí mismo y con mucha facultad creadora... Estamos seguros que una gran parte de los elogios que resuenen o se formulen sin palabras en el Salón de 1894, por sus visitantes, han de ser para el autor afortunado de *Sin pan y sin trabajo*, o *La huelga.*»

……………………………………………………………

«Della Valle ha expuesto sus cuadros conocidos: *La vuelta del malón, la Captura del bandido*, y un pequeño cuadrito, casi una miniatura, que representa dos gauchos a caballo, conversando, de una estricta verdad y colorido nacional. En cuanto al primero que ha sido expuesto y juzgado otras veces, es un viejo conocido con sus defectos y buenas cualidades, que son unos y otros también conocidos, lo que no quita que sea una tela que honra a nuestra naciente historia del arte y coloca a su autor en el primer plano de los que a su cultivo se consagran. La *Captura del bandido* es otra tela del mismo género, en que nuestro compatriota se distingue, y se singulariza, representa la partida policial, conduciendo amarrado sobre un caballo al bandido preso, herido y casi desnudo por los esfuerzos de la lucha, que, como es proverbial, tiene mucho de heroica. Hay en este trabajo mucho estudio, observación y color de la verdad.» (¹)

«Reanudamos nuestra crónica (²) después de la apertura pública del Salón, que tuvo lugar ayer y que atrajo concurrencia numerosa a pesar del mal tiempo. El juicio de la prensa ha sido tan favorable en general, y los visitantes de anteayer salieron tan complacidos, que el éxito previsto correspondió a lo que se esperaba. Los pintores argentinos están, pues, de parabienes, y el triunfo de hoy ha de incitarlos a continuar trabajando unidos, sin preocuparse de los ataques que se les dirijan, ni de las resistencias con que han de tropezar y que se inician ya. Tienen una alta misión que cumplir, desde que son el plantel de nuestro arte nacional, y puesto que de su energía y contracción depende el resultado de una jornada, en que están dispuestos a ayudarlos todos los hombres

---

(¹) *La Prensa*, 4 de Noviembre de 1894.

(²) *La Nación*, 5 de Noviembre.

de buena voluntad. Lo saben y—satisfechos del aspecto que presentan los salones tapizados de cuadros, orgullosos de lo que significa ese certamen que es brillante, a pesar de la ausencia de numerosos pintores que este año se declaran abiertamente alejados del Ateneo, extranjeros todos (¹), exponen y comentan su resolución de hacer un esfuerzo más para el año próximo, y entrar de lleno en los asuntos nacionales.»

....

«Este último artista (Sívori), que es uno de nuestros pintores más concienzudos y laboriosos, y que no da una pincelada sin estar seguro de su exactitud y su perfecta razón de ser, nos decía, a propósito de los cuadros nacionales:

»—*La Nación* ha sido injusta con nosotros. Ha dicho que no hay en el Salón cuadros de asunto nacional, y son sin embargo muchos los que lo tienen.

»—Se han hecho, al decirlo, las salvedades del caso, y Vd. me confesará que podría haber muchos más—sobre todo los principales—que llenaran ese requisito, reclamado ya con razón por el público.

»—Sí, pero es que Vds. tienen que tener en cuenta una cosa, que pasa generalmente inadvertida, y que, sin embargo, contribuye a este resultado de una manera decisiva: Las exigencias de la vida, ni más ni menos. Un pintor va a Europa, estudia y trabaja allí durante años, hace cuadros de composición, piensa en hacerlos en su tierra, cuando regrese, vuelve y se encuentra con que no hay mercado... Para qué va a pintar cuadros de costumbres que nadie le comprará?... Entonces, con esta triste convicción, se dedica al retrato, y hace retratos y más retratos, alternando con lecciones de pintura, que tiene generalmente que dar a precios módicos, único medio de ganarse la vida. He aquí por qué los pintores hacen en Europa obras de aliento, y no siguen, a su vuelta, haciéndolas aquí.»

»Transcribimos esta conversación porque importa ser conocida. Por ella se ve que los pintores luchan con desventaja, faltos de éxito real, como decíamos en nuestra crónica anterior, y que es necesario cooperar a su esfuerzo. Pocos son los aficionados que adquieren cuadros argentinos; el Dr. del Valle es quizá una excepción. Sin embargo, hay muchas telas que podrían figurar dignamente en una galería, no sólo por ser obra de nuestros jóvenes pintores, sino también por su mérito intrínseco. Cualquiera que visite el Salón convendrá en esto con nosotros.

»—Es muy triste—nos decía de la Cárcova—, pasarse seis meses estudiando y ejecutando un cuadro, para exponerlo sólo unos días, y después volver a llevarlo al taller, para que se convierta en morada de las arañas y receptáculo de polvo.»

....

«Entre los muchos cuadros que expone Caraffa se hace notar uno, que indiscutiblemente sigue la antigua escuela española. Es la aparición de la Virgen a Santo Domingo.....................................
La figura del santo está llena de inspiración y con luz apropiadísima, que ilumina el rostro, las manos y parte del traje talar, esparciéndose luego con acierto por el resto de la tela.».....................................

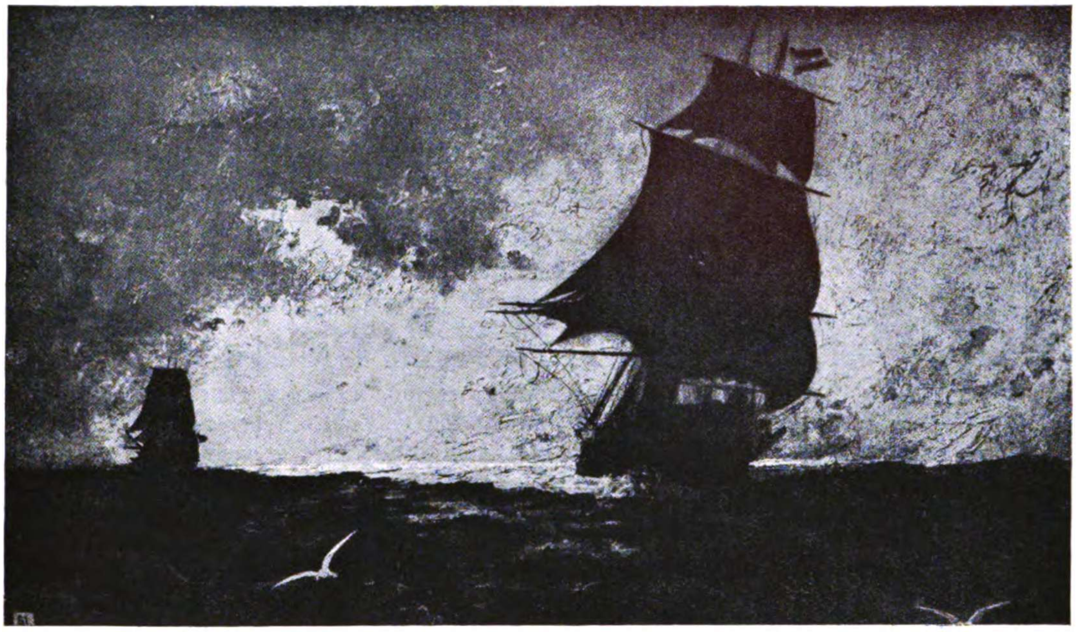
....

(¹) En la I Exposición anual hubo afluencia de expositores extranjeros, pero como notaran que los propósitos no eran los mismos, ya no asistieron a la II y optaron por fundar una sociedad rival que se llamó «La Colmena Artística», que no tuvo influencia social y se limitó a ser un círculo.

«Mas que este cuadro nos agrada una hermosa acuarela del mismo autor titulada *Un Obispo*. El prelado, de pie, con el báculo en la mano, vestido como para oficiar, tiene una fisonomia acentuadisima. El color es exacto y enérgico, el pincel ha tenido acierto y seguridad.....................................
....»

«El joven pintor también argentino, Martin A. Malharro (¹), ha expuesto un cuadro que representa al crucero *La Argentina*, montado por Bouchard....
....
La nave regresa llena de orgullo de las costas de México, donde ha reconquistado la *Chacabuco*, presa tanto más valiosa cuanto que ha proporcionado a Bouchard un triunfo moral, además de la ganancia material que el navio significa.

MARTIN A. MALHARRO



El Corsario «La Argentina»

»Navega *La Argentina* viento en popa, en mar muerta, cuyas oleadas sin rompiente abarcan una grande extensión. El barco marcha bien, gallardamente inclinado sobre una de las altas bordas, con las velas hinchadas, cortando rápido con su proa el agua que corre luego por el costado, cubierta de espuma blanca en que juguetean las luces de la mañana............................
Una pesada y negra nube que avanza por la izquierda, amenaza invadir el horizonte, en que a la derecha se apercibe la silueta de las costas de México, y que tiene mucha profundidad, para lo cual ha servido la mancha de la lejana *Chacabuco* que da una bordada para tomar el mismo rumbo de *La Argentina*....
....

(¹) Nació en Azul (Prov. de Buenos Aires) en 1865 † 1911.

El buque y la parte central del cielo son excelentes, de color y dibujo acertadísimos...
No hay en el cuadro demasiados detalles; por el contrario, es sobrio y tiene cierta majestad que conviene al asunto, y que el pintor no ha exagerado......
Esta marina figura dignamente en el Salón, en que hay muy pocos cuadros de ese género.»

....

«Este joven artista—no cuenta más de veintiséis años—está dotado de una energía y de una perseverancia a toda prueba, que es raro encontrar en la juventud, y que lo lleva de progreso en progreso, sin más ayuda ni más guia que su propia voluntad. Hijo de una familia tan pobre que no pudo costearle su educación, ni menos favorecer sus inclinaciones artísticas, tuvo—desde la edad más tierna—que ganarse el pan con el sudor de su frente. Empujado por su vocación, lo vemos primero, casi un niño, entrar a una litografía, combinando las necesidades de vivir con la ambición de saber. Más tarde se hace grabador, y pasa años dibujando letras y haciendo etiquetas, para abandonar a ratos las planchas de metal que corta con el buril, y tomar los pinceles o la pluma que son sus instrumentos favoritos, los que han de servirle para realizar sus ensueños.

»Hasta entonces ha trabajado sin maestros, ha estudiado sin modelos, porque sus medios escasísimos le obligan a hacer una vida miserable. Pero se abre la Academia de Bellas Artes (¹), y después de la labor anonadadora de todo un dia, en que ha hecho encabezamientos de facturas, etiquetas de cigarrillos, tarjetas de comercio se va al taller, toma el carbón y la sanguina, y copia yesos, y estudia desnudos, y trabaja sin tregua, con el afán de ser alguien un dia...

»Después va a estudiar la naturaleza en plena Pampa; el Dr. (José María) Ramós Mejia, que le conoce y espera mucho de él, le envia a su estancia, de donde trae docenas de bocetos tomados del natural, tan frescos de color, tan acertados de interpretación y sentimiento, que hacen decir a cuantos los ven: «El que esto ha hecho es un pintor.»

»Sus amigos tratan de que el Congreso le dé una pensión para estudiar en Europa, pero no lo consiguen e inician una suscripción que tampoco alcanza resultados...

....

Hoy tiene ya hechas más de cincuenta ilustraciones para el libro de Martiniano Leguizamon, que son un verdadero primor, y colabora en *La Nación*..........

....

»Ya hemos hablado de *La hermana de Caridad*, de Ballerini (²)...; hay otra pequeña tela suya, que se destaca del resto de sus obras y se lleva más que cualquiera otra los sufragios de los entendidos. Es el *Coro dei Frari*, en Venecia, lleno de solemnidad y de sentimiento religioso. En primer término se ven los altos escaños de nogal sombrío, y la gran pila de mármol del agua bendita; reina la penumbra en la iglesia majestuosa, y allá en el fondo, sentados en los oscuros sitiales, los frailes mascullan sus oraciones, inmóviles y abstraidos,

---

(¹) La Escuela, fundada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

(²) Pertenecía al Doctor Diógenes Decoud. Augusto Ballerini acababa de atravesar entonces una época de depresión moral, motivada por la falta de estímulo, y el cronista no escatima las críticas a esos desfallecimientos, que como ya dijimos al hablar de su obra, fueron pasajeros.

aumentando la solemnidad del conjunto... Se diría que vaga por la tela algo sobrenatural y misterioso que sobrecoge el ánimo.»

....

«Además de su cuadro *Sin pan y sin trabajo*, de la Cárcova ha expuesto el *Retrato de la Señora de Ferrari*, que ha sido pintado muy de prisa, y que el autor va a retocar; tiene cosas muy buenas y está hecho con audacia. La dama vestida de rojo, se destaca con mucho relieve sobre fondo rojo también, y el artista ha triunfado de la dificultad, sin esfuerzo aparente................ Pero el que más nervio acusa, es otro pastel *Coquetería*, lleno de vida, con robustísima entonación, lindísimo sin rebuscamiento. Se trata de un capricho, ejecutado en pocas horas, pero que acusa condiciones excepcionales, como la improvisación de un orador de talento. Es que de la Cárcova es todo un pintor, en quien se pueden cifrar muy grandes esperanzas.»

«...Llegó Della Valle de Europa, después de haber estudiado durante varios años en Florencia, bajo la dirección de Barabino y de Ciseri, y por primera vez pudimos reconocer que también se puede hacer obra de arte con los elementos que nuestra campaña nos ofrece. ¿Quién no se ha encantado alguna vez delante de una de esas telas, generalmente pequeñas. que tienen por escenario la vasta llanura que nos circunda, y en las cuales se ven grupos de paisanos y de ganado en actitudes naturales, que tanto nos agradan por lo mismo que podemos reconocer la verdad escrupulosa con que están interpretadas?

»Este solo hecho de haber sido el primero (¹) que ha logrado reproducir los asuntos nacionales, bastaría para asegurar a Della Valle el aplauso de los contemporáneos, y un puesto de honor en el futuro Museo Argentino.» (²)

....

«En la vida de Ballerini podemos señalar tres *épocas* bien distintas, que se diferencian entre sí por caracteres acentuados, que revelan el estado de su espíritu y de sus facultades artísticas, en los diversos momentos de su carrera accidentada. Empleando términos un tanto románticos podríamos llamar a esos tres períodos de la vida del artista: revelación, eclipse y resurrección. En efecto, no fué acaso, una verdadera revelación para los amantes del arte aquel día lejano en que exhibió sus primeras acuarelas el niño prodigio, que a los quince años pintaba ya mejor que muchos *veteranos*? No ha sido acaso bien penoso ese largo eclipse de varios años, en los cuales Ballerini, de regreso a la patria después de habernos acostumbrado a sus preciosos envíos de Roma, apenas ha pintado, o ha pintado regularmente, digámoslo con franqueza, una serie de cuadros que no han logrado interesar a nadie? Y por fin, ¿no es altamente satisfactorio constatar esta verdadera *resurrección* que ha experimentado el genio artístico de nuestro amigo, que se inició en el Salón del año

---

(¹) Debe entenderse que Della Valle fué el tercero, de nuestros pintores de costumbres, pues ya hemos visto que le precedieron Carlos Morel y Prilidiano Paz Pueyrredón.

(²) *El Tiempo*, 6 de Noviembre.

anterior, y que en el actual ha vuelto a colocarlo en el sitio que le corresponde, a la par de nuestros primeros cultivadores del arte?........................ .... (1).»

El Senador A. del Valle, renombrado coleccionista, y miembro ilustre de la Sección de Bellas Artes del *Ateneo,* en vista del éxito alcanzado por la II Exposición anual, ofreció costear personalmente las Medallas honoríficas, que, por primera vez iban a discernirse a los expositores concurrentes a los premios (2).

La Sección de Bellas Artes del *Ateneo,* teniendo en cuenta el interés de curiosidad demostrado por el público, el éxito de los artistas en la prensa, y visto que el primer Salón anual había transcurrido sin ninguna venta particular, resolvió, de acuerdo con numerosos expositores, ensayar el remate, con base para no sacrificar las obras, y confió a los martilleros Guerrico y Williams, la tarea de ponerlas en pública subasta en el mismo local de la Exposición (3).

La afluencia de gente fué considerable. No se podía dar un paso. Parecía que finalmente el público bonaerense se interesaba por la producción artística. Pero, malgrado la modestia de los precios, el remate fracasó lamentablemente por falta de interesados (4).

La prueba material de la indiferencia pública estaba hecha. Entre las obras argentinas que habían figurado en la I y II Exposición anual del *Ateneo,* serían adquiridas más tarde por Ley del H. Congreso—once y doce años después—: *La vuelta del malón,* de Angel Della Valle; las esculturas, de Francisco Cafferata; el lienzo: *Reposo,* de E. Schiaffino (1). Dos lo habian sido por Aristóbulo del Valle: el *Coro dei Frari*, de Augusto Ballerini, y *Después del baño*, de E. Schiaffino. Otra, lo seria, en 1904, por el Presidente Roca: *el Corsario La Argentina*, en la Exposición individual de su autor, Martín A. Malharro. Otra, por el Director del Museo de La Plata, Doctor Francisco P. Moreno: *Retrato de Burmeister*, de Eduardo Sívori. Otra por D. Carlos Vega Belgrano: *Vesper*, de E. Schiaffino. Cinco lo iban a ser por el Museo N. de Bellas Artes: *La Cascada del Iguazú*, y *Coro dei Frari*, de A. Ballerini; *Sin pan y sin trabajo* (2), de Ernesto de la Cárcova; *la Bendición episcopal* (3), de Emilio Caraffa; *Magnolias* (talla en madera) de Américo Bonetti.

---

(1) El notable escritor Roberto J. Payró publicó también en *La Nación* un artículo firmado y dedicado a Don Julio Piquet, sobre algunas obras de esta Exposición: por su extensión, y porque se refiere al autor de este libro, lo transcribimos en el *Apéndice,* pág. 402.

(2) El generoso ofrecimiento fué aceptado en la Sesión del 17 de Noviembre de 1894. Debemos hacer notar aquí que en aquellas Exposiciones anuales, fundadas y organizadas por el *Ateneo,* se siguió la práctica universal de premiar las obras hacia la mitad del certamen, a fin de que el público y la prensa tuvieran ocasión y tiempo de hacerse un juicio propio. Pero en 1926, el que esto escribe, hallándose de paso en Buenos Aires, fué honrado con el nombramiento de Miembro del Jurado de una Exposición anual, patrocinada por la Comisión N. de Bellas Artes, y observó con pena que las recompensas se discernían la víspera de la apertura de la Exposición. Hizo entonces presente a sus colegas del Jurado que esa disposición importaba una falta de consideración al público, e impedía que los visitantes se interesaran mayormente en aquellos certámenes, pues después de haber establecido sus preferencias por ciertas obras y autores podían volver al día siguiente de acordadas las recompensas, para controlar sus juicios con el fallo más reposado del Jurado, al que no se le atribuía ese carácter poco democrático, de imposición previa que ahora tiene. Así se anulan y desaparecen las más juiciosas prácticas, que son una conquista de la experiencia universal.

(3) El remate tuvo lugar el 11 de Diciembre, a las ocho de la noche.

(4) Hubo un solo y único comprador, el coleccionista A. del Valle, que adquirió dos cuadros: el *Coro dei Frari,* de Ballerini, y *Después del baño,* de Schiaffino.

Otras tres obras ingresarian también al Museo N. de Bellas Artes, en calidad de donaciones: *Medallón Alegórico del poeta Olegario Andrade* (bronce), de Lucio Correa Morales, ofrecido por el Ateneo; *Margot* y *Vesper*, de E. Schiaffino, como donación la primera, de Doña Julia Tejedor de del Valle, en nombre de su esposo, fallecido en 1895, y la segunda, de Don Carlos Vega Belgrano.

Angel Della Valle falleceria en 1903, en su taller de la Escuela de Bellas Artes, al pie de su obra principal: *La vuelta del malón*, que hasta entonces sería propiedad suya. No se trataba, sin embargo, de un asunto europeo que hubiera que traducir, ni siquiera exótico que fuera menester interpretar, era un argumento criollo de comprensión general. Más aún, era un episodio histórico de la guerra de frontera, que ya pertenecia al pasado legendario, y que si el fogoso pintor no lo hubiera evocado bravamente en el lienzo, habría sido menester instarle a que lo perpetuara: en guerrera memoria de nuestros antepasados los señores de la Pampa; en homenaje a los arriesgados pobladores, que fueron las avanzadas de nuestra civilización, y padecieron cruelmente por tan noble causa. Despojado este cuadro de un simple detalle de retórica, como es la ostentación de ornamentos del culto, en manos de los bárbaros (4), la obra artistica subsiste vigorosa, veridica y dramática. Ilustra dignamente *la Cautiva*, de

---

(1) Laureado en París, con Medalla de Bronce.

(2) Laureado en Estados Unidos con Gran Premio de Honor, por el Jurado Internacional de la Exposición U. de St. Louis (1904).

(3) Medalla de Plata, en la misma Exposición. En el volumen siguiente publicaremos estas obras y hablaremos detenidamente de ellas y de sus autores, con motivo de esa Exposición en la que figuraron dignamente.

(4) Probablemente el autor, si hubiera vivido, lo habría corregido más adelante.

Echeverría, o la fiera *Excursión a los Indios Ranqueles*, de Lucio V. Mansilla.

Para explicar tan persistente indiferencia no hay que olvidar que el mecenismo fué desconocido en la madre patria, y que los coleccionistas son allí de muy reciente data (1). La iglesia, la devoción, y el retrato, habían ayudado a vivir modestamente a sus artistas. Malgrado el favor real, el gran Velázquez era simple doméstico de palacio, asimilado a los barberos. Hubo que nombrarle aposentador del rey, encargado de dirigir los traslados de la corte, para motivar su domicilio en las dependencias reales. De hecho era pintor de Cámara, pero el cargo no existía.

Goya, que tuvo oficialmente esas funciones, vivió laboriosamente como pintor de retratos, y con sólo dos únicos encargos de decoración mural: los Cartones para la Manufactura de tapices, y las pinturas de San Francisco el Grande. Durante sus últimos años de voluntario extrañamiento en Burdeos, vivió del retrato y trabajosamente de sus litografías.

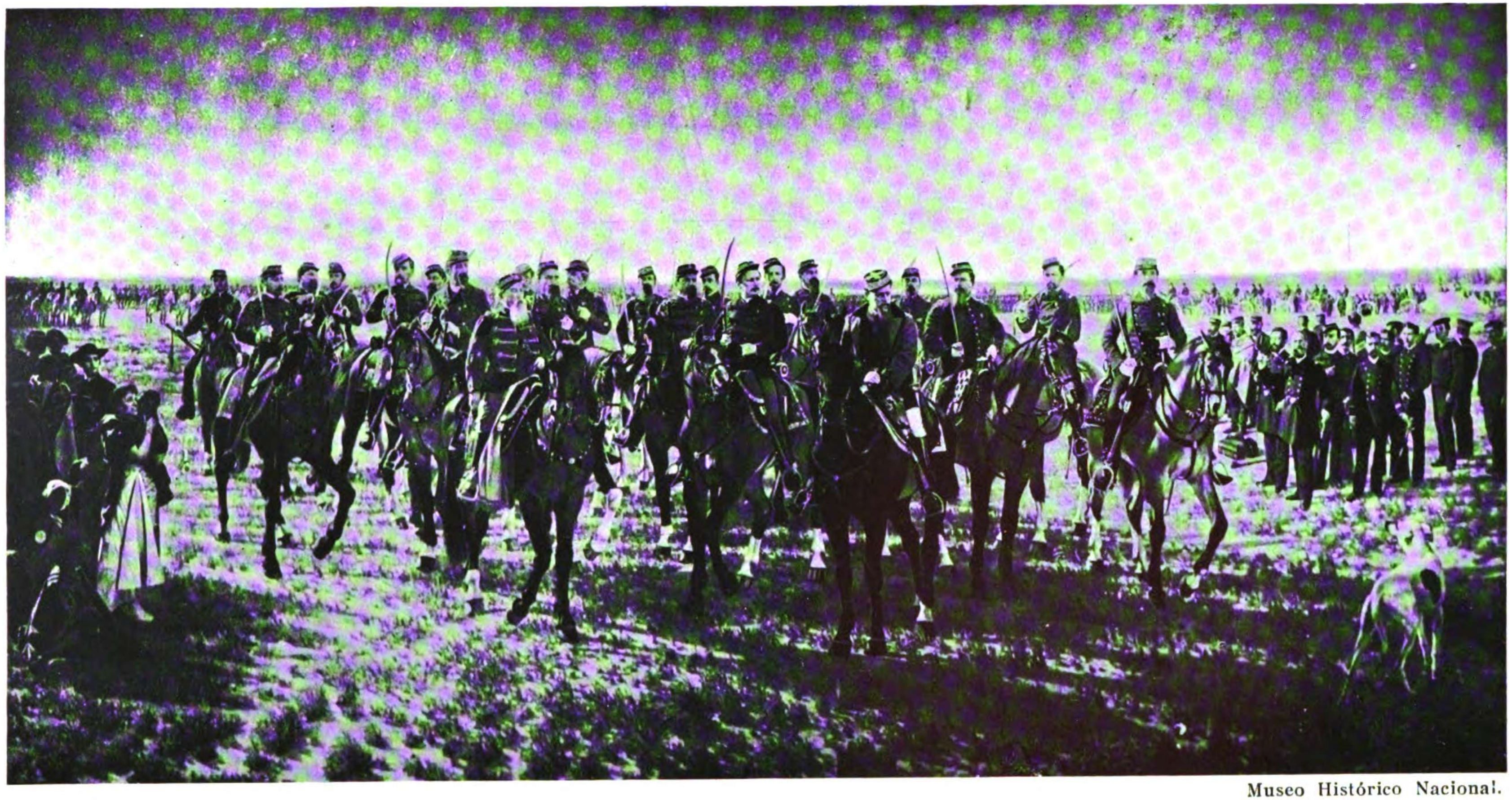
Entre nosotros, la iglesia era demasiado pobre para sostener artistas; el Gobierno se desentendía totalmente de ellos, y ya hemos visto, que, de parte del público faltaban los apreciadores: en 1819, las litografías de Géricault, que evocaban las recientes victorias de *Chacabuco* y *Maipo*, así como las admiradas efigies de los Generales emancipadores San Martín y Belgrano, ofrecidas al público por el ínfimo precio de pocos reales, no hallaron interesados. Hacia 1860 se remataba en Buenos Aires un busto en mármol de *Napoleón*, réplica original de Canova, donado por la familia de Murat a Don Pedro de Angelis, al dejar de ser Preceptor de los hijos, y despedirse para venir a América. Vendido en subasta pública, nadie se lo disputó al doctor Jardim, interesado único, que pudo adquirirlo por la irrisoria suma de un peso plata... En 1871, malgrado el entusiasmo circunstancial, pero clamoroso, que despertó el cuadro de Blanes: *La fiebre amarilla*, tampoco hubo adquisición por parte del Gobierno, o de la Municipalidad, ni siquiera un conato de suscripción pública para honrar la memoria de la *Comisión Popular*, en la persona de Roque Pérez y de Manuel Argerich, sus dos más ilustres víctimas.

En 1888, una importante reunión de cuadros modernos de pintores

---

(1) Barcelona, Madrid y Bilbao se distinguen ahora, por su noble preocupación organizadora de museos modelos.

JUAN M. BLANES



Museo Histórico Nacional.

La conquista del desierto

célebres, procedentes del *Salón* de Paris, expuestos para la venta en la Exposición Francesa del Jardín Florida, con renovado éxito de curiosidad de parte del público, tampoco fueron adquiridos, y resultó para los autores el mayor de los descalabros porque lo perdieron todo.

Y finalmente en 1894, si la II Exposición anual del *Ateneo*, tan bien recibida por la generalidad de la prensa, y el numeroso público que la visitara, transcurrió sin una sola venta; si el remate de las obras, cuyo anuncio había congregado extraordinaria multitud de curiosos, en los salones del *Ateneo*, arribaba también a un lamentable fracaso, esta persistencia en el retraimiento público, significaba: que si bien en el largo tiempo transcurrido, se había realizado un progreso en la formación de artistas profesionales, el medio ambiente permanecía estacionario.

Pero, aun cuando la falta de apreciadores fuera grave motivo para justificar la ausencia de interés efectivo, no debía ser el único, porque todos los pueblos en formación han pasado y pasan por un estado análogo—ya que nadie nace sabiendo—, sin que ello les impida interesarse por el progreso general, ni ayudar a sus artistas.

Es evidente que ha faltado entre nosotros ese espíritu de solidaridad, de simpatía, de confianza y apoyo mutuo, sin el cual los pueblos en formación no acaban de constituirse, vale decir de nacionalizarse. La recóndita causa de este fenómeno, que parece haber sido peculiar a la formación argentina, debió residir en el acentuado cosmopolitismo de nuestra población. El núcleo esencialmente nacional coexistía entonces con colectividades extranjeras de tan diversa índole y tendencias, como la española, la italiana, la francesa, la inglesa, la alemana, etc., pero tan numerosas en cantidad, que si no llegaban a balancear el número de los nativos, bastaban para contrariar y neutralizar provisoriamente las aspiraciones nacionalistas, forzosamente vagas e imprecisas de la generalidad, para retardar la hora de la cristalización definitiva en la fusión final.

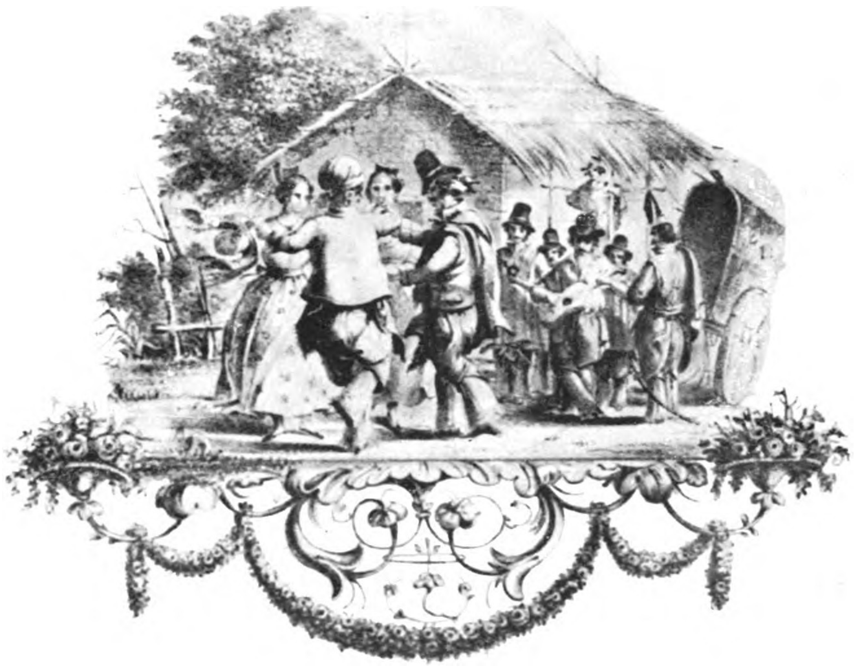
Los Estados Unidos de América, con un criterio totalmente opuesto al nuestro, mediante los numerosos Museos y Academias, que la iniciativa privada iba sembrando en el territorio de la Nación (¹), gracias a la serie de grandiosas exposiciones universales, cuya vasta decoración arquitectónica, escultórica y pictórica, procuraba labor intensiva y con-

---

(¹) No hemos oído decir a un resignado estadista sud americano: «Ya es tarde para formar Museos?»

tinuada a todos sus artistas, fomentaron su producción, desarrollaron su fantasía, afinaron su gusto, en suma, forjaron en el yunque del trabajo diario, la escuela de arquitectos, pintores y estatuarios de que hoy con justicia se envanecen, acrecentando de paso la riqueza pública, difundiendo la cultura nacional.

Entre nosotros, iba a tocar al grupo de artistas profesionales, la larga y oscura misión educadora de formar el medio ambiente.



Carlos Morel.—*Baile criollo.* (Viñeta del álbum *Usos y costumbres del Río de la Plata,* 1845.)

APÉNDICE

APÉNDICE

I

Las Pinturas Mexicanas del Museo de Buenos Aires

Precisamente desde los lejanos tiempos de Isabel la Católica y contemporáneamente con las obras de arte que comenzaron a recolectar los reyes de España, empezó también el singular arbitrio de vender en pública subasta las que iba dejando el extinto monarca, para pagar con el producido las mandas y legados que ordenaba por testamento. Pero las obras de arte se consideraban entonces simples objetos de devoción o de mero adorno, costaban muy poco y ya se puede colegir lo que darían por ellas los particulares, cuando aun no había entrado la costumbre de coleccionarlas como peregrinas muestras del talento artístico de ciertos autores:

> «Aunque era práctica, y antigua por lo visto, sacar a la venta en pública subasta las pinturas, alhajas y demás bienes muebles de los reyes cuando éstos fallecían, para pagar con su producto las deudas y mandas declaradas en sus testamentos, debe advertirse que estas ventas solían mermar en muy pequeña parte el caudal artístico de la Corona, porque generalmente el príncipe sucesor, más noblemente avaro de obras de arte (1) que de otras alhajas, retenía para

---

(1) D. Pedro de Madrazo: *Viaje artístico de tres siglos a través de las colecciones de los Reyes de España*. Esta es una mera suposición; más propio fuera decir: de obras de devoción.

sí, por el precio de tasación, todos los cuadros del rey difunto. Así debió suceder a la muerte de la Reina Católica, dado que al final del inventario de sus 460 cuadros sólo se anotan en partida de *data*, esto es, como enajenados, cuatro tablas y tres lienzos. (Es decir, siete.) Y esto mismo se verificó cuando se sacaron a la venta los cuadros y demás efectos muebles del emperador. Al tenor de lo dispuesto en una de las cláusulas de su testamento: Mandaba y era su voluntad que para este efecto todos los bienes que dejase a su muerte fuesen puestos y librados por sus herederos en manos de sus ejecutores testamentarios, para que sin dilación se pagasen las referidas deudas; pero quería y ordenaba que las piedras preciosas, joyas de valor, tapicería rica y otras cosas que se hallasen en sus bienes muebles, en especial algunas *joyas* e cosas amazinas (sic), que hubiesen sido de sus abuelos y bisabuelos, viéndolas el príncipe D. Felipe, su hijo y heredero, le fuesen dadas, y las pudiese tomar en precio moderado, a arbitrio de los testamentarios, obligándose a poner en el plazo de dos años en manos de los mismos el valor en que fuesen apreciadas.»

No escapará al lector que las salvedades hechas por Carlos V en su testamento, no se refieren a cuadros y estatuas, sino, con insistencia, a *joyas de valor, piedras preciosas y tapicería rica.* No se pagaban entonces las obras maestras místicas del Perugino, en barriles de vino y moneda de vellón? Las del elegante y suntuoso Botticelli, en partidas de queso, fabricado en el convento que le había encargado los afrescos? Dónde ha visto Don Pedro de Madrazo que los mecenas de entonces «fueran más noblemente avaros de obras de arte que de otras alhajas», cuando son precisamente éstas casi las únicas que preocupan al poderoso monarca?

Había pues una brecha que se abría periódicamente en las colecciones de los reyes de España, por donde salieron muchas de las obras de arte que se echan de menos en los inventarios de los sitios reales, y no todas perecieron en los incendios de que se guarda memoria. Y del descuido en el manejo de las obras de arte—probablemente al trasportarlas de una a otra de aquellas residencias—, nos instruye esta expresiva frase de inventario, registrada por el mismo historiador (¹): «En la entrega de los retratos, hay una nota al pie que dice: «Estos retratos en tela están maltratados del coger.»

Volviendo pues a las veintidós tablas de la Conquista de México. que pasaron de España a Inglaterra y de allí a Buenos Aires, su antigüedad parece remontar al siglo XVI. De un metro de alto aproximadamente por medio de ancho, su ejecución recuerda el procedimiento asiático de las pinturas incrustadas de nácar, pero con técnica distinta y mucho más libre que la de las lacas chinas y japonesas. Nada tiene que ver con el maqueado asiático a base de barnices. Es un procedimiento original.

Aunque el nombre del autor: *Miguel González*, la caligrafía y la rúbrica sean españolas, ya sabemos que ningún indio americano escapaba al bautismo del nombre y apellido del peninsular que lo apadrinaba. Desde luego, hay que descartar que artífices españoles fueran

---

(¹) En 1560, cumpliendo una orden de Felipe II.

a México a introducir o aprender estilos y técnicas exóticas de pintura. Además, si el procedimiento tiene asiáticas analogías, el estilo se emparenta, como de costumbre con el egipcio, en el paralelismo de los gestos y actitudes de los combatientes. Las pesadas tablas, recubiertas de burdo lienzo de algodón emprimado, aparecen incrustadas profusamente con fragmentos irregulares de nácar esparcidos como al azar: el pintor traza sus composiciones con afluencia de personajes y cubre de color, o descubre hábilmente las escamas de concha, según necesite sus destellos para el lustre de las armaduras, el brillo de las espadas, o el reflejo de la luz sobre las aguas. Una pátina amarillosa cubre los amortiguados tonos de ocre, de bistre y de negro, interrumpido a trechos por la irisada y luciente nácar.

En todas estas escenas, animadas por múltiples figuras en acción, el horizonte voluntariamente alzado, permite ver casi panorámicamente el desarrollo de los diversos episodios. Cada tablero lleva, dentro de un círculo, en la parte superior cintrada y exornada de flores, la leyenda del cuadro trazada en florida caligrafía. Aquella que aqui se reproduce dice así:

> «Después de aver puesto el Capitán general cortés Cerco a la Ciudad de México Entra dando guerra asta las casas Matando muchos guerreros dellos Mexicanos asta ganarles las puentes, Donde venció la Batalla Con gran valor de los Soldados.»

Una fila de morenos arqueros, semi desnudos, corona los muros de tres a cuatro varas de alto, oponiendo flechas a las balas de arcabuz. Al pie de la muralla, otros infantes armados de lanza y de varas, con opuestos y mortiferos salientes en forma de bisagras, afrontan animosos la infantería española armada de arcabuces, los lanceros a caballo. La suerte del desigual combate no es dudosa; sólo el número y la entereza de los mexicanos, poco menos que desarmados, puede prolongar la resistencia.

En el Museo Arqueológico de Madrid, en la sección Mexicana, al par de los cacharros de arcilla multiformes, de los enigmáticos discos de metal labrado, de primorosos tapices que son mosaico de gayas plumas de color inalterable, combinadas por habilísimos artífices, que llegaron a rivalizar en esplendor decorativo con las tapicerías de Flandes, tramadas de oro y plata, hay otra serie análoga de tableros, ejecutada por idéntico procedimiento, firmada por un artífice que lleva el mismo nombre y apellido, y fechada en 1698. Entre una y otra pintura hay la diferencia que pasa entre el original y la copia. Ha desaparecido el aspecto primitivo y rudo de la pintura azteca, y nos presenta los mismos episodios banalizados por la industria de los sucesores. Tal vez se habrá formado en la familia de Miguel González, una dinastía de pintores que continuó por más de un siglo repitiendo punto por punto, mecánicamente, los fastos de la Conquista, como los monjes del Monte Athos repiten aún los Iconos de la iglesia ortodoxa.

Entre las flores, más simétricas y regulares, que tachonan el incurvado friso de todos los tableros, aparecen pajaritos afrontados, que no existen en las antiguas tablas. A la serie de Madrid, se refiere esta nota transcripta por Don Pedro de Madrazo:

> «Por real órden de 2 de Setiembre de 1776 se sirvió S. M. mandar que las várias alhajas de cristal de roca, vasos de agatha y otras piedras raras que existían en el sitio de San Ildefonso, y tocaron a S. M. por la herencia de su abuelo el Delphin, padre del señor Phelipe Quinto, como también los tableros que representan los principales sucesos de la Conquista de México, se entreguen mediante recibo a Don Pedro Franco Dávila, director del Gavinete de Historia Natural, para que los coloque y guarde en él entre las piezas y curiosidades que allí se conservan, y pertenecen todas a S. M. cuyas alhajas permanecerán allí como en depósito, para mayor realce del Gavinete y digna memoria del Fundador (¹).

II

R. Monvoisin.—La Porteña en la iglesia

(La propiedad material de la obra de arte y su limitación legal)

A fines de 1841 o principios de 1842, en plena tiranía, cuando el pintor Raymond Monvoisin, a los tres meses de su arribo a Buenos Aires, creyó su vida en peligro y huyó a Mendoza para pasar a Chile, cedió o *confió* al barón Picolet d'Hermillon, los tres lienzos mayores que acababa de pintar: *La Porteña en la iglesia*, el *Gaucho federal* y el *Soldado de Rozas*—que aun no debían estar suficientemente oreados para enrollarlos sin peligro y transportarlos en coche, en fuga y a tan larga distancia—(²). Más tarde el diplomático vendió los tres

---

(¹) Estos 24 tableros de *La Conquista de México*, por Hernán Cortés, firmados: «Miguel González, faciebat», y fechados en 1698, cuya ejecución corriente, evidentemente muy posterior, no tiene el acento primitivo que campea original en los 22 tableros del Museo de Buenos Aires se conservan con otros seis de mayor tamaño, en el Museo Arqueológico de Madrid, y a ellos se refiere, de paso, Don Francisco Alvarez Ossorio en su libro: *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, pág. 202 y lámina 160 (Madrid, 1925).

(²) Es muy posible que los haya confiado al barón Picolet, hasta hallar comprador; pues si este caballero los hubiera adquirido para sí, es más probable que los cuadros a Don Pedro Zumarán, residente en Montevideo, de quien andando el tiempo los heredó su hija, noble dama que regaló *La Porteña en la iglesia* a un descendiente de la Sra. L...; porque de ella se decia «que siendo niña habia inspirado el cuadro». Y este señor, creyendo erradamente que la propiedad de una obra de arte, le acuerda derecho absoluto de vida o muerte, se ha negado sistemáticamente, desde hace más de treinta años, a dejarla exponer para honrar la memoria del autor y facilitar su estudio, así como a dejarla fotografiar con tan plausible propósito (¹).

Esta ocurrencia, de todo punto anormal, de la que no conocemos ningún otro ejemplo, nos obliga a dilucidar entre nosotros la cuestión de la propiedad material de la obra artística y su limitación moral.

Fuera de su mérito intrínseco, lo que caracteriza la obra de arte, es su condición de ejemplar único, o de réplica ejecutada por el autor, en las mismas condiciones que la obra original. Vendida o regalada por el artista, la propiedad material pasa al adquiriente, pero la propiedad moral o artística es inalienable, sigue perteneciendo al autor, y después de muerto, a su memoria.

Y si en la venta efectuada por el autor no se especifica que enajena también el derecho de reproducción (grabado o fotografía), este derecho también pertenece al autor o a sus herederos. En ningún caso el poseedor de la obra original puede negar al historiador, o al crítico que estudia la obra del artista, la' facultad de reproducirla fielmente, sin modificaciones antojadizas.

La propiedad material de la obra de arte, no da en ningún caso el derecho de destruirla; tampoco el de secuestrarla, sustrayéndola caprichosamente a la admiración o al estudio (²) de los contemporáneos, o de la posteridad.

En vida de Meissonier, una millonaria norte americana que había encargado al artista su propio retrato, cuando el autor lo dió por terminado, la interesada halló que no estaba concluido y exigió algún retoque. Meissonier, a quien se le podían hacer otros reproches, menos el de no terminar sus obras, se negó, alegando con fundamento, que su firma al pie de una de sus pinturas certificaba su conclusión adecuada. Irritada la señora, con lo que creyó un capricho del artista, en presencia suya arrojó el retrato al fuego de la estufa, donde se

---

hubiese llevado consigo a Río de Janeiro, cuando fué trasladado allí en misión diplomática; no había motivo para que cesara totalmente su interés por esos pintorescos recuerdos argentinos, sin conservar siquiera uno.

(¹) En 1891 le fué negada a la Sociedad de señoras de Santa Cecilia, que la solicitó para exponerla en el Palacio Hume, a beneficio de la obra de ensanche de la iglesia del Pilar; y hoy, por igual motivo, no ha sido posible publicar aquí su reproducción fotográfica.

(²) En la obra de uno de los más notables pintores clásicos españoles, existe un *desnudo* que representa, según la tradición, a una ilustre dama, lo que no obsta para que se halle expuesto a la admiración pública en el Museo.

consumió rápidamente. Poco tiempo después, en una Exposición individual de Meissonier, figuraba en son de protesta, el marco vacío de la obra destruída; la opinión unánime declaró abusiva la destrucción, considerando que la propiedad material del retrato, no autorizaba a su dueña a suprimir la obra del artista.

Sin embargo, en el caso de la señora Mac Kay, se trataba de un retrato personal, para cuya confección y estudio la interesada había «colaborado» pacientemente, yendo repetidas veces a posar al taller del artista. Pero, por regla general, la adquisición pecuniaria, de un cuadro, una estatua, un poema, una obra musical, un libro inédito, un edificio que sea un exponente de estilo arquitectónico, o que las circunstancias hayan convertido en histórico, no autoriza a su propietario accidental a destruirlo, modificarlo o secuestrarlo. Si se trata de un edificio privado, cuya conservación importa al municipio, se le declara monumento nacional o provincial y se torna intangible; pero todas las obras de arte originales, son intangibles e insecuestrables, a riesgo de infligir gratuito menoscabo o padecimiento a la reputación del autor.

Ello es tanto más sensible en el caso de Raymond Monvoisin, expatriado accidentalmente de su país, que, como lo hacía notar el biógrafo francés Bellier de la Chavignerie, «las generaciones actuales (en Francia) ignoran su obra, y sobre todo su producción americana».

Expuesto el caso, veamos cómo nació *La Porteña en la iglesia.* Interesado Monvoisin por la diversidad de costumbres que hallara en el Buenos Aires de entonces—en donde el contraste de la sociedad culta, y cultísima, con la vulgaridad más plebeya, era como para despertar la atención, no ya de un artista en busca de asuntos pictóricos, sino de cualquier forastero—, penetró en una iglesia con su libreta de apuntes en el bolsillo. Acostumbrada la vista a la penumbra ambiente, advirtió de pronto la grácil silueta de una niña orando, y detrás de ella, exótico paje, un negrito de frac, encargado de llevar el tapiz de oración, pues en el templo desmantelado no había sillas, ni siquiera alfombra. El artista debió, pues, permanecer de pie y trazar su rapidísimo croquis sobre la palma de la mano. La persona, objeto en parte de su atención, habría terminado sus oraciones, pues se dió cuenta de que tras ella—aparece de perfil perdido—, un desconocido garabateaba alguna cosa. Debió creer que sería una caricatura, pues contrariada, se puso bruscamente de pie, y llamando apresuradamente al negrito, salió de la iglesia. Al llegar a su casa, muy emocionada (¹), declaró a su padre «que ya no volvería a aquella iglesia». Como si Monvoisin formara parte del inmueble... Este minúsculo incidente ha dado lugar andando el tiempo a la cristalización

---

(¹) Relación de su hijo, a un reporter de *El Hogar*, en que se jacta de habernos negado permiso para reproducir el cuadro, con propósitos de estudio y para honrar la memoria del autor.

de una leyenda, en la que aparece aquella niña, desconocida para el artista, como elegida a propósito para ejecutar un verdadero retrato contra su voluntad (¹).

Por otra parte si el propósito de Monvoisin hubiera sido ejecutar determinado retrato, muy fácil le era dada su calidad de hombre de mundo, su condición de artista célebre, y su edad respetable, solicitar del padre de cualquier señorita la autorización necesaria para llevarlo a cabo. Pero es evidente que sólo se interesó en el pintoresco contraste que ofrecía en el ambiente del templo, una niña rezando, con un minúsculo negrito en pos, que le recordaría el decorativo Zamora, tan retratado en tiempo de Luis XV. De manera que aquel cuadro de costumbres, compuesto por el artista mediante un croquis apresurado, a fin de fijar en la memoria el gracioso contraste de dos siluetas—y Dios sabe cuántas sesiones con la modelo del cuadro—, malgrado haber sido mal interpretado en el primer momento, acabó por ser considerado un homenaje, y no sólo fué tenido por fidelísimo retrato, sino por el único existente de determinada persona. Realmente, es preciso ignorar todas las dificultades inherentes a la confección de un retrato, que requiere en primer lugar la aquiescencia y buena voluntad del modelo, y en segundo, la comodidad de varias sesiones, que se cuentan a veces por decenas, en sitio adecuado, para creer que en tan precarias condiciones, de pie, en la penumbra de una iglesia, haya un artista que pueda lograrlo. Hasta para la fotografía instantánea se echaría de menos el fogonazo del magnesio!

Por otra parte sería interesante y decisivo poder precisar en qué tiempo, reciente o remoto, este cuadro comenzó a ser considerado «un retrato». Podría creerse que lo fué desde el principio? Pero si así hubiera sido, cuando el barón Picolet lo vendió, lo habría cedido a la familia interesada y no a Don Pedro Zumarán, de Montevideo. Y en los largos años en que estuvo en poder de este caballero, se habría hecho valer, para adquirirlo, el argumento sentimental de que era un retrato. Mas nadie se interesó en gestionar su adquisición...

Queda evidenciado, pues, no sólo que no es tal retrato, sino que la leyenda que así lo supone es de fecha reciente. Pero admitamos por un instante, y para concluir, que fuera retrato. Qué explicación tendría el misterio de que se le rodea? Acaso no sería honor muy grande el que determinada persona, por obra y gracia del talento y la inspiración de un artista, hubiera encarnado para la posteridad, la representación simbólica de *La Porteña en la iglesia?* No conozco prez igual, ni honra mayor. Y si al noble autor de este hermoso cuadro, le cuesta tamaño desmedro en su reputación de artista, el haber venido

---

(¹) El deudo ya citado, dice que el barón Picolet d'Hermillon había encargado a Monvoisin «que le hiciera el retrato de la joven más linda de la ciudad». De existir este curioso encargo, es probable que el artista se hubiera inspirado en la joven señora del general Mansilla, que, a juicio de federales y unitarios, era la mujer más linda de Buenos Aires. Así lo confirma Mármol en *Amalia*.

a soñar entre nosotros su ensueño de poeta, debemos convenir en que la ofrenda que nos hizo aun no pudo ser valorada, por no haber sido comprendida.

III

La Exposición De Martino (1889)

> *Viniendo de donde viene este artículo, que desarrolla una opinión diametralmente contraria a la de* Sud-América, *se publica en obsequio a la incuestionable competencia del autor.*
>
> *Por otra parte, el choque de opiniones ha de favorecer al artista, pues es vulgar que sólo sobre las personalidades salientes se haga amplia discusión* (¹).
>
> *Ahí va el artículo:*

En Buenos Aires no hay medida para la crítica porque no hay crítica sino de sentimiento; la simpatía o la antipatía es toda su razón de ser. Si se alaba a un hombre es para elevarlo en seguida al séptimo cielo, para ponerlo en la categoría de los dioses, y cuando no cae en gracia se le niega completamente.

....

Hoy se presenta aquí un caso típico en un pintor de marinas y vamos a estudiarlo. Una leyenda se ha formado en torno a su nombre, falsa como todas las leyendas. No sólo se ha dicho que De Martino es un famoso pintor, sino que hoy pasa por cosa averiguada que dicho artista es: el primer marinista del mundo; se agrega con igual fundamento que De Martino es el pintor del Almirantazgo inglés. Quién será capaz de explicarnos dónde ha nacido esta versión? Sin embargo. la gente la propala, todos la repiten.

....

Todo el interés pictórico de una marina está en la luz, en sus combinaciones, cambiantes y reflejos, en la verdad atmosférica. El buque, debe ser por regla general accesorio, incidente.

De Martino no es colorista, como lo veremos después, y abusa de los buques, como lo veremos ahora. En él domina el oficial de marina que ha precedido al pintor; inconscientemente da una impor-

---

(¹) *Sud América.* —Nota de la Dirección Osvaldo Magnasco.

tancia capital a las embarcaciones, muchas veces en detrimento del efecto total del cuadro, luciendo en detalle su práctica de arboladuras, aparejos, y olvidando que los conocimientos navales no son cualidades artísticas.

Los buques no abundan en el mar como en los cuadros de De Martino; cuando uno viaja, rara es la embarcación que viene a alterar con su presencia la soledad inmensa; y los que aparecen de tarde en tarde, las más de las veces son un punto en el horizonte, una vela, un humito. Si no fuera así no habría tragedias marítimas; siempre llegaría un buen buque a tiempo para salvar a los náufragos, *la courte paille* no existiría y todo pasaría muy bien en el mejor de los mundos.

Conozco marinistas muy notables que tratan así la marina, y seguramente hay en sus obras una impresión de verdad mucho más elocuente. Este pintor abusa pues de los buques y muchas de sus marinas son simples retratos navales, muy poco interesantes, pues que carecen de la magia del color. Los mares de De Martino no tienen luz, son casi siempre negros; falta atmósfera alrededor de sus arboladuras y suele haber tonos falsos, pesados, en las velas. Hágase la comparación entre sus cuadros que representan noches de luna, y los efectos de día, gris o con sol, no hay diferencia alguna de tonalidad entre unos y otros, debiendo existir contraste.

....

Veámoslo ahora en pleno drama; tomemos el cuadro más característico, el *Incendio del vapor América;* observemos la composición, la interpretación del asunto. Cuál es ante todo la sugestión inmediata que el asunto reclama, para que la impresión dramática se produzca, rápida, inevitable? *La expresión de aislamiento:* la idea de soledad absoluta en torno al buque presa de las llamas; el vasto espacio a derecha e izquierda, en el fondo; la ausencia de refugio, el vacío, sordo a los clamores de los náufragos.

En vez de esto, qué hace De Martino? Lo contrario de lo que debía; corta su tela a los lados del buque, demasiado cerca, y hace el cuadro *en altura* debiendo hacerlo a lo ancho. De esta manera toda impresión siniestra desaparece, para dejar lugar a una duda que se impone: habrá socorros inmediatos que el marco nos oculta?

....

Examinando los detalles hallamos que hay poco fuego a bordo, a pesar de lo cual numerosas personas ya se han arrojado al agua; la precipitación es excesiva, y nada verosimil. En el cuadro de De Martino no se halla el aspecto grandioso, imponente, de un incendio, que en el mar debe ser épico, llegar al máximo de expresión (¹).

....

Hay en general en la obra de este pintor buenas condiciones

(¹) Es un cuadro muy pobre de color, penosamente ejecutado, en el que Juan M. Blanes pintó las figuras de los náufragos. Se halla en el Museo H. Nacional.

de ejecución, algunas notas agradables de color y valores a veces justos (¹).

Como ésta fuera la única opinión adversa en un ambiente general de alabanzas, este juicio dió lugar a que apareciera en la prensa el joven Martín A. Malharro, secundado por Don Eugenio Auzón, en defensa de De Martino, lo que motivó una curiosa controversia.

Según Lozano Moujan (²), el Gobierno inglés, a raíz del fallecimiento de De Martino en Londres, habría adquirido en quince mil libras una serie de pinturas suyas que historiaban diversos episodios de la batalla de Trafalgar; lo que dió lugar a la reclamación, que se ventiló judicialmente, de un ignorado colaborador.

IV

La Exposición Artística (1891)

Pintores argentinos (³)

«Jamás hemos escrito una línea sobre los cuadros del joven compatriota Eduardo Schiaffino, por causas diversas, entre otras, por no gustarnos sus trabajos; silencio que nos era penosísimo por el alto aprecio que tenemos por sus dotes adorables de carácter y por su brillantísimo talento de escritor—silencio que si nos era penoso, era necesario, pues no decimos jamás sino la verdad franca en nuestras informaciones o juicios.

»Llega hoy el caso, si no precisamente de cantar una completa palinodia, de declarar que la nueva manera con que se ha presentado Schiaffino en la Exposición de la calle Florida, con tres obras, nos domina por completo, nos impone con toda la fuerza de la revelación de su talento artístico y la gran maestría de ejecución en sus trabajos.

»Sus telas anteriores parecen obra de otra mano, producto de otra paleta, empieza él a cambiar sensiblemente desde su desnudo premiado, y como sacudido de todas sus durezas con los ojos abiertos a

---

(¹) E. Schiaffino: *Sud América.*—Diciembre de 1889.

(²) *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* (1922), pág. 66-67.

(³) Carlos Gutiérrez: *La Nación.*—30 de Noviembre de 1891.

la claridad de las tonalidades justas, remonta en toda una seriedad de ejecución avasalladora, ocupando fuera de duda el primer rango entre los pintores argentinos.

»Qué ganas teníamos de proclamarlo! Hoy la justicia nos autoriza a hacerlo. La crítica nos impone el aplauso, franco, sin reticencias y al mismo tiempo con un fondo de sentimiento de orgullo al ver a un argentino remontarse tan alto.

»Su estudio de cabeza *Margot*, para nosotros lo mejor de sus trabajos, si nos hubiera sido presentado anónimo, no hubiéramos vacilado en aceptarlo en la categoría de tela de alguno de los maestros que hacen bulla hoy día, superior, infinitamente superior a trabajos de firmas respetadas y que hemos visto vender en varios miles de pesos.»

. . . .

«*Margot* es la nota más importante de toda la sección argentina. Lleva el número 106.

»Schiaffino tiene también allí, número 108, *Craintive*, otro estudio de cabeza tratado con igual maestría que el anterior, aunque preferimos el otro: y en éste, al particular atractivo de la ejecución, se une la fuerza expresiva en aquel ojo que mira.

»El número 107, *Vesper*, es un estudio original, pues ha tratado de rendirse en él, consiguiéndolo por completo, el efecto de color que produce la luz de una lámpara que alumbra el personaje. Los tonos son justísimos y admirable el trabajo en la carne y el ropaje.

»Las obras de Schiaffino merecen todo un aplauso serio y el más grande empeño en que persevere el joven pintor en tratar esa manera que le atrae la admiración de cuantos contemplen sus trabajos. Nuestra palabra no puede ser más franca.

»Debajo de *Vesper* y *Craintive* hay una cabeza pequeña, obra de Eduardo Sívori, que lleva el número 110.

»Con cuánto placer reconocimos su firma, constatando por ella, al analizar aquella obra suave, dulce y fundida, que parece un pastel en vez de un óleo, por capricho del autor tal vez.

»Los crecientes progresos del compatriota que no se detiene, no se hace estacionario en el encarnizamiento por el trabajo a que lo lleva su gran amor al arte.

»Sívori, de todos los argentinos que pintan, es tal vez el temperamento más artístico: el estudio para él ha sido siempre un placer, y la índole de su talento, como todas las manifestaciones de su carácter, completan un tipo clásico digno de ser modelo en la descripción de la personalidad artística.

»Sus triunfos no son para nosotros una novedad, pues sus grandes telas de aliento o sus pequeños trabajos, le han dado una justa reputación envidiable.

»Nuestra opinión con respecto a sus obras ha sido siempre que, de los argentinos que estudiaban en Europa, era el que más serios trabajos enviaba, siendo sus cuadros de más estudio, de más vuelo y poder que los de sus compañeros, sintiéndose en ellos toda la franca aspiración a la gran pintura.

»Otras telas hay también de Sívori, entre las que sobresalen el núm. 109, notable estudio correcto, y el núm. 112, un paisaje tratado con franqueza, de impresión justísima y gran carácter en los follajes por sus tonos y sus formas.

»El núm. 109 es de un empaste vigoroso, firme, seguro en el dibujo severo y perfecto, de colorido notable y de un estudio serio en aquella cara enérgica, firme, expresiva y bien ejecutada.»

. . . .

«Mendilaharzu, que hace tiempo se nos había perdido de las exposiciones, ha llevado allí un bello cuadro, bien sentido, de naturaleza muerta, y un gran paisaje: un pedazo de nuestra pampa, números 119 y 118. Los dos son como de su firma, teniendo el segundo en su gran poder de luz, todo el carácter de nuestro campo llano.

»Con el número 120 presenta el mismo autor una escena dramática de *Juan Moreira,* tela bien sentida, de un hermosísimo efecto, pero con una interpretación del tipo del héroe, que no es el que conoce el público.

»El pintor, que es de conciencia, habrá buscado datos para guiarse, habrá seguido otros informes que no son los del autor del romance y del drama, creerá estar más en la verdad; pero no es aquel el tipo que se conoce. Las cosas populares hay que tomarlas como el público las siente. Esto en cuanto al tipo físico del gaucho; en cuanto a la ejecución de aquel cuadro y la interpretación de la escena, tiene todo nuestro aplauso porque nos gusta en verdad.

»Esto es lo más notable que la sección argentina contiene, no ocupándonos de otros trabajos por haberlos ya juzgado en otras ocasiones.»

V

El fallo del Árbitro

A raíz de aquella imputación desdorosa para el entero grupo de artistas, de regreso a sus hogares, le había tocado asumir a uno de ellos, en su calidad de crítico de *El Diario,* su propia defensa y la de sus compañeros de arte. La consiguiente polémica degeneró en incidente personal, que se ventiló en Morón, siendo padrinos del Sr. Eugenio Auzón, Don Mariano M. Mansilla y Don Félix Alberto de Zabalía; y del adversario, los Dres. Aristóbulo del Valle y Pedro O. Luro. Los respectivos médicos fueron Don Wenceslao Tello y Don Luis Güemes.

Mientras se concertaba el lance, como los representantes del desafiante (Sr. Auzón) no pudieran ponerse de acuerdo con los del desafiado, sobre quién era el ofendido, designaron Arbitro al Doctor Roque Sáenz Peña, quien pronunció el fallo que publicamos aquí (¹), único documento relativo a este incidente que halla cabida en este libro por su carácter general, porque establece claramente cuál fué la verdadera naturaleza del ataque dirigido a los artistas, y porque trazó una valla a las extralimitaciones de la crítica, que consideraba entonces recurso lícito las suposiciones más deprimentes:

«SEGUNDA ACTA.—En Morón, a veinticuatro de Diciembre de mil ochocientos noventa y uno, reunidos nuevamente los representantes de los señores Eugenio Auzón y Eduardo Schiaffino, ya designados, se dió lectura de la decisión del Dr. Roque Sáenz Peña consignada en su carta de esta fecha, que dice así:

«Muy señores míos:

»Me he impuesto con detención del asunto sobre que se han dig»nado Vds. consultarme y con conciencia de él, declaro que considero »al señor Eduardo Schiaffino como ofendido en este caso.

»La crítica artística tiene sin duda vasto campo para atacar la »obra imperfecta o la reputación inmerecida; pero cuando llega a la »suposición de una impostura, que sería desdorosa para el artista y el »caballero, se salva el terreno de la crítica para entrar en el de la »ofensa personal.

»La réplica del señor Schiaffino, pronunciando la palabra calum»nia, ha sido provocada por la naturaleza del ataque. Juzgo, pues, que »la agresión reside en la sospecha desdorosa.

»Creyendo obedecer a los dictados de mi conciencia al pronunciar »esta declaración, me honro en suscribirme de Vds. A. y S. S. »(*Firmado*). ROQUE SÁENZ PEÑA.

»Señores Aristóbulo del Valle, Mariano M. Mansilla, Pedro O. Luro y Félix Alberto de Zabalía.»

....

.... (²).

(¹) Las Actas respectivas, en número de tres, se hallan publicadas en los diarios de la capital de 26 de Diciembre de 1891.

(²) En la revista *El Hogar*, de 9 de Setiembre de 1927, habiéndose publicado un reportaje en el que aparecía desnaturalizada la verdadera causa de aquel incidente, el

VI

Salón (1894)

Eduardo Schiaffino (1)

«A Julio Piquet.

»Estamos ante uno de los pintores que más ha hecho para que se produzca este movimiento a que asistimos y que promete tanto, pues abre horizontes al arte argentino hasta ahora aplastado por la indiferencia. Tendríamos, pues, que considerarlo en su faz de pintor y de propagandista, pero eso no concierne nuestro objeto: nos limitaremos a hablar del pintor, y asimismo tendremos suficiente tela en que cortar.

»En el salón de este año, según ya hemos tenido ocasión de decir, figuran diez obras brotadas de su pincel o de su lápiz, que son: *Margot, Retrato del Sr. H., La toilette, Retrato del profesor F. R., Lucila,* y *Después del baño,* en cuanto a pinturas; un *perfil de mujer,* a la sanguina; *una cabeza de niño,* al lápiz; el boceto de *Después del baño* al lápiz; *los funerales de Victor Hugo,* a la acuarela, y el *retrato del Sr. Martinto,* al carbón. Se ve, pues, que hay de qué ocuparse, al hablar de la obra del Sr. Schiaffino.

»Nuestro pintor es un hombre alto y fornido, aunque no grueso; parco en palabras, algo reconcentrado, pocas veces sonriente; parece un melancólico; es un modesto y un pensador, al mismo tiempo que un apasionado. Nadie lo diría al verlo, pues aparenta ser un frío hijo del norte de Europa, mientras que en él bulle toda la pasión de la raza latina. Tiene amores y desconfianzas; pinta con toda la potencia de sus sentidos, y teme después de haber pintado. Le subyugan todos los refinamientos del arte, y a veces se deja llevar de su impetuosidad refrenada; hace el retrato de H., y el de Martinto; tiende un velo de ensueño en *La toilette*, y descorre el telón en *Après le bain*, dibuja la cabeza de niño y la sanguina, y pinta a *Lucila* envuelta en ondas de rojiza luz; poetiza la cabeza blanca del profesor F. R„ y hace la mancha llena de vigor de los funerales de Victor Hugo... ¿Hay dos pintores y dos hombres? ¿Lucha Schiaffino entre su idiosincrasia y su escuela?»

«Tranquilizados con esto, digamos que Schiaffino ha logrado subyugarnos. no con una rápida ojeada a sus trabajos, sino después de una atenta observación. Meditativo, tiene que hacer meditar, salvo cuando deja rienda suelta a su pincel como en *Après le bain*, como en los funerales, como en la deliciosa *Margot*, como en *Lucila*. Alguien, que fué a Europa en el mismo vapor que él, nos cuenta

---

autor de este libro, ausente en Francia, se vió obligado a restablecer la verdad de los hechos, en una carta abierta aparecida en *La Fronda* de 13 de Noviembre siguiente, bajo el título: *Rectificando*, en la que transcribe el fallo del árbitro y refiere curiosos antecedentes que ilustran la época.

(1) Roberto J. Payró: *La Nación*, 16 de Noviembre de 1894.

que se paseaba, por la noche y solitario, largas horas sobre cubierta, con la cabeza baja en actitud reflexiva, ajeno en apariencia a cuanto pasaba a su alrededor. Después, salvo sus íntimos, todos le ven helado, circunspecto, midiendo sus palabras. Ciertos cuadros suyos tienen la misma apariencia; otros nos presentan un pintor distinto, como la confianza hace ver bajo la corteza un hombre diferente. Escribe, y vibra su pluma con estremecimientos de pasión; escribe otra vez, y su prosa resbala suelta y medida, como la hoja indiferente del escalpelo. Schiaffino literato es como Schiaffino pintor; hay en él una faz criolla y una faz europea; tiene algo del hijo de Buenos Aires, y otro tanto del discípulo de Puvis de Chavannes y de Collin. Como es un espíritu artístico, en la acepción real, se ha hecho amante de lo que sale de la órbita de lo común, y como tiene alas, ha ido a ver de lejos lo que la generalidad no ve sino de cerca, en la grosería de lo material: examínese *La toilette* y el *Retrato de H...*

»Nosotros no somos sus íntimos, ni podemos considerarnos sus amigos: habremos cambiado con él cuatro palabras una docena de veces; pero lo hemos observado; y sus obras, presentadas este año en abundante conjunto, nos lo han revelado, a nuestro parecer; puede que nos equivoquemos. Es para nosotros, entretanto, un completísimo pintor, el que está más en el secreto de su arte; el que tiene mayores recursos, sin *tricherie;* el que si da suelta a su imaginación nos va a hacer los más hermosos cuadros argentinos, aunque no lo haya intentado.

»Tenga el lector la exquisita bondad de acompañarnos en un paseo por las tres salas del Ateneo, y se convencerá de que tenemos razón.

»Empecemos por la *Margot* que está en la Sala II a la izquierda, y que ilustró la primera parte de estos ensayos. Es una cabeza de mujer que pertenece al Dr. del Valle (¹), y que atrae las miradas de todos los visitantes al Salón.

»No es una belleza de cromolitografía. El rostro no tiene las líneas griegas, el cutis no ostenta blancuras de nieve, ni matices de rosa; no es aquélla una insulsa composición clásica, ni se buscan en ella las perfecciones extraterrestres del romanticismo. En cambio es una mujer, una parisiense de cabellos negros, que parece una hija de nuestros países tibios, una de esas que apenas se miran la primera vez, y que luego se ansía volver a encontrar, sea bajo la luz blanca y titilante de la calle Florida, sea en las vivas claridades de una tarde en la Avenida Sarmiento. Las crenchas negras, revueltas casi; los ojos inmensos y obscuros, que miran con expresión entre resuelta y tierna; los labios en que palpita la sangre, y que no son de rubí, ni de granada, ni de coral, sino de carne, de carne viva—todo hace pensar en que aquello lo ha pintado un pintor y un hombre, todo hace nacer la convicción de que el hombre *a pris le dessus*—, pásesenos el exotismo.»

....

«Colocado arriba de *Margot*, está el retrato del Profesor F. R., tratado de otra manera; es más nebuloso, más vago; no tiene las crudezas de la realidad: entre él y el observador se ha puesto un velo; pasa como los hombres pasan en la vida, sin que se puedan anotar del primer golpe de vista todos sus rasgos fisonómicos, todas las peculiaridades de su carácter. Delicadamente hecho, recuerda el refinamiento del pintor de Balzac, aquel del *Chef-d'œuvre inconnu*, pero el teórico, no el práctico que lo llevó a la locura, más sensatamente—si puede decirse—, que al Claudio de Zola. El perfil se esfuma, la línea no hiere, los contornos no chocan.

»Este retrato ocupa el término medio entre la vigorosa *Margot* y la refinada *Toilette*. En esta última tela—perdónesenos si decimos una atrocidad—se nota más la influencia de Puvis de Chavannes, aunque tras del color casi indeciso,

---

(¹) «Una dolorosa observación: De las 176 obras expuestas en el Salón, sólo 10 no pertenecen a sus autores. De estas 10, nada menos que 6 son retratos! Y pinte V. cuadros!»

forcejee el naturalismo ardiente que se ve en *Après le bain.* Miren Vds. esa cabellera, ese brazo desnudo, que se extiende hasta la cabeza, los pliegues de la enagua, el corsé que oprime las formas y les da líneas que no tienen naturalmente... ¿no es real todo eso? ¿ha embellecido el pintor a su modelo?... Pero si no lo ha hecho en la composición del cuadro, ni en una gran parte de su ejecución, lo ha hecho en el tono general del cuadro, dándole una luz azulada e incierta, que empalidece los colores, esfuma los detalles, y da a la obra una frialdad desagradable para el no acostumbrado a la escuela. y para el que no se detiene a estudiar el porqué de las cosas. Ese tocador no es el de Renée, ni es el de una mundana. Más habla a los sentidos la cabeza de *Margot* que aquellas desnudeces. Y es que el ambiente no es nuestro, y no tenemos esas luces azuladas y vagas, en que parece que la niebla entrara hasta las habitaciones más íntimas; sólo cuando soñamos vemos así; despiertos, no veríamos de ese modo sino poniendo una gasa ligeramente impregnada de añil entre nosotros y los objetos contemplados, cuidando de que la luz no fuera intensa. Por eso no puede ejercer decisiva influencia sobre nosotros un cuadro que ha figurado con honor en 1889, en el *Salón* de París. Pero que los visitantes del *Ateneo* den mentalmente doble vigor a los matices de ese cuadro, que lo traduzcan al ambiente nuestro, y entonces lo comprenderán en todas sus bellezas.

»No hay necesidad de esto para comprender el alto mérito del *Retrato de H.*, en que también el pintor ha puesto a la persona representada lejos del espectador. El parecido es exacto, la actitud noble, la expresión llena de naturalidad. Es, sin ofender a nadie, el retrato que más nos agrada de cuantos se han expuesto en el Salón de este año. Y es que en él no se ve una sola pincelada dada al acaso, sino un conjunto armónico, estudiado con la conciencia más estricta, mientras que los detalles no aparecen, sin embargo, cuidados en demasía. Por el contrario, el pintor llama desde el primer instante toda la atención sobre la fisonomía, sin que nada distraiga la vista fuera de ella, aunque tampoco haya descuidado nada en los accesorios.

»Esto es lo que hay de Schiaffino en la sala II, y en ello nuestros lectores habrán podido darse cuenta de la dualidad de que hablábamos al principio. En la sala III hay otras dos telas: *Après le bain* y *Lucila.*

»El personaje del primero de estos cuadros, es una Pomona de cabellos teñidos de rojo, que se enjuga después de haber salido del baño. Una de sus fuertes piernas está cruzada sobre la otra, y el cuerpo, de carnes duras y abundosas, se inclina hacia adelante, mientras que los brazos operan con la toalla, secando un pie. Podría hacerse la historia de esa mujer, ha poco llegada a París de una aldea lejana y *mise dans ses meubles* por un ricacho aficionado a las opulencias. No es una dama, ni ha tenido aún el tiempo de afinarse en su nueva vida; podría ser Naná, pero nunca Manón. Ha de hablar fuerte, ha de ser voluntariosa y grosera...

»Los que buscan la belleza convencional de la línea, no han de gustar de ese cuadro, que es de un realismo duro.

»Les agradará más un estudio de luz de lámpara que está perdido en un rincón de la misma sala: *Lucila.* Una mujer desnuda, echada de bruces, que recibe de frente los rayos rojizos de un quinqué, iluminada a trechos por ellos, mientras que el resto del cuerpo permanece en la penumbra. Es un trabajo enérgico, en que se nota también la selección de procedimientos que caracteriza al autor.»

....

ROBERTO J. PAYRÓ.

NOTA

El siguiente volumen comprenderá: la fundación y enriquecimiento del Museo Nacional de Bellas Artes. La creación oficial de Concursos periódicos para la obtención del *Premio Europa* (Becas de perfeccionamiento para pintores, escultores y músicos). La nacionalización de la Academia de Bellas Artes, sostenida hasta entonces privadamente. La primera Exposición oficial de artistas argentinos en el exterior. La formación de nuevas colecciones particulares, que induce a los artistas, franceses, españoles, italianos, ingleses y alemanes a multiplicar en Buenos Aires las Exposiciones colectivas o individuales, que resultan lucrativas. La influencia ambiente de los monumentos conmemorativos de escultores extranjeros. Los Concursos de proyectos, la composición de Jurados, los resultados. La adquisición municipal de estatuas decorativas, para ornamento de parques y jardines. Los retratistas europeos migradores. Formado el ambiente social con la contribución de todos estos elementos dispersos y la colaboración del tiempo, se hace posible la formación local de artistas profesionales, así como otras iniciativas coronadas de éxito. Este es el período de franca realización artística; su exposición constituye el volumen que, en breve, seguirá al presente.

ÍNDICE DE LAS ILUSTRACIONES

Páginas

1.—*Cabeza de barro cocido.*—Chicana (Perú) Colec. Gaffron (Berlín). 9
2.—González (Miguel) (Siglo XVI).—*Hernán Cortés pone cerco a la Ciudad de México.*—(Museo N. de Bellas Artes.—B. A.) 14
3.— — — (Idem).—*Conquista de México.*—(Id.) 16
4.—*Piedra del Sol.*—*Calendario Azteca* (México). 19
5.—*Vaso esculpido en obsidiana* (Texcoco.—Id.) 23
6.—*Vaso emblemático mexicano.* 29
7.—*Cabeza de piedra pulida* (Chiapa.—México). 34
8.—Morel (Carlos).—*Soldado de caballería.*—B. A. 1840. 43
9.—*Muchacha Calchaquí decorando una urna.* (E. S.) 51
10.—*Urna antropomorfa.*—(Colec. Quiroga).—Museo N. de Bellas Artes. 54
11.—Cano (Alonso).—*San Pedro de Alcántara.*—Madera policromada.—Iglesia del Pilar.—B. A.) 58
12.—José el Misionero.—*Jesús de la Humildad y Paciencia* (Iglesia de la Merced.—B. A.) 59
13.—*Retrato de Don Manuel Belgrano,* Secretario del Consulado. 60
14.—Campone (Angelo).—*El Lego Fray José de Zemborain* (Sacristía de Santo Domingo.—B. A.) 61
15.—Goulu (Jean Ph.).—*Retrato de Don José María Coronell.*—(Colec. M. Errázuriz.—B. A.) 66
16.— — — *Auto retrato.*—(*Miniatura.*—Col. Emma S. Roseti de Rodríguez.—B. A.) 67
17.—Tapicería Flamenca (1657).—*Adoración de los Reyes Magos.*—(Iglesia de San Juan.—B. A.) 69
18.—Géricault (Th.).—*Batalla de Chacabuco.*—(Lito.). (Cabinet d'Estampes, Bib. Nat. Paris). 71
19.— — — *General Don José de San Martín.*—(Idem, id.) 72
20.— — — *Batalla de Maipo.*—(Idem, id.) 73
21.—Vidal (Emeric Essex).—*El Fuerte de Buenos Aires* (Lito. Colec. Alejo González Garaño.—B. A.) 75

Páginas

22.—Vidal (Emeric Essex).—*El Mercado.*—(Idem, id.) 76

23.—Phillips (Thomas).—*Retrato de Don Bernardino Rivadavia* (Grab. de Ch. Turner. Colec. Alejo González Garaño.—B. A.) 78

24.—Wheeler (T.)—*Capitán General Don José de San Martín.*—(Museo Histórico Nacional.—B. A.) 80

25.—D'Hastrel (Adolphe).—*Vista de Buenos-Aires en* 1823.—(Grab. en madera.—Cabinet d'Estampes, Bib. Nat. Paris). 82

26.—Goulu (Jean Ph.).—*Miniatura de Don Juan Manuel Rozas, Comandante General de Milicias.*—(B. A.) 90

27.— — — *Miniatura del Coronel Sixto Quesada.*—(Museo H. Nacional.—B. A.) 92

28.— — — *Retrato del General Don Lucio Mansilla.*—(Oleo. Museo H. Nacional.—B. A.) 93

29.— — — *Miniatura de la Sta. Dominga Rivadavía.*—(Museo Isaac Fernández Blanco.—B. A.) 94

30.— — — *Miniatura de la Sta. Cirila Crespo.*—(Museo N. de Bellas Artes.—B. A.) 95

31.—*Retrato del Ing. Charles Henri Pellegrini.* 97

32.—Pellegrini (Ch. H.).—*El Minué en casa de Escalada.*—(Lito. Colec. Alejo González Garaño.—B. A.) 98

33.— — — *Retrato del Canónigo Segurola.*—(Lápiz y tinta china.—Museo N. de Bellas Artes.—B. A.) 99

34.— — — *Don Juan Manuel Agüero.*—(Lápiz y tinta china.—Museo N. de Bellas Artes.—B. A.) 101

35.— — — *Retrato de Manuel Masculino.*—(Lápiz y tinta china.—Museo N. de Bellas Artes.—B. A.) 103

36.—García del Molino (F.).—*Auto Retrato.*—(Oleo. Museo H. Nacional). 105

37.— — — *Miniatura de Rozas.*—(Colec. de Don Luis García Lawson). 106

38.— — — *General Don Facundo Quiroga.*—Miniatura). 107

39.— — — *Doña Encarnación Ezcurra de Rozas.*—(Miniatura). 108

40.— — — *Rozas en la intimidad de Palermo.*—(Dibujo al lápiz para una miniatura.—Museo H. Nacional). 109

Páginas

41.—García del Molino (F.).—*El fraile Aldao.*—(Estudio al lápiz. —Museo H. Nacional). 110
42.— — — *Rozas en el destierro.*—(Estudio en claroscuro.—Museo H. Nacional). 111
43.—Morel (Carlos).—*Antes de partir* (*el mate*).—Lito). 113
44.— — — *En viaje a la quinta* (*La media Caña*).—(Lito). 114
45.— — — *Peones troperos.*—(Lito). 115
46.— — — *Retrato de Don Vicente López y Planes.*—(Lito). 116
47.—Lezica (Carlos).—*Mercado de carretas en la Plaza Monserrat.*—(Lito). 118
48.—San Arromán (Marcelino).—*Retrato de Don José María Roxas y Patrón.*—(Oleo). 119
49.—Descalzi (Gaetano).—*Retrato oficial del Brigadier General Rozas.*—(Lito. «*Rosas el grande*»). 121
50.—Monvoisin (Raymond).—*Don Juan Manuel Rozas.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 123
51.— — — *Gaucho federal.*—(Oleo. Colec. Ramón J. Cárcano).—Fuera del texto). 127
52.— — — *Soldado de Rozas.*—(Oleo. Colec. Ramón J. Cárcano). 129
53.— — — *El rey vasallo.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 131
54.—*Retrato de Adolphe d'Hastrel de Rivedoy* (Hancke del. d'Hastrel, lito. Cabinet d'Estampes, Paris). 134
55.—D'Hastrel (Adolphe).—*Buenos Aires: Vista General desde la rada exterior.*—(Lito. Cabinet d'Estampes. Id.) 135
56.— — — *Provincia del Rio de la Plata. Usos y costumbres. El gato.*—(Lito. Cabinet d'Estampes. Id.) 136
57.— — — *Martín García: Vista de la Isla desde el Canal del Sud.*—(Lito. Id.) 137
58.— — — *Martín García: Bahía de desembarco, llamada bahía de arena.*—Lito. Cabinet d'Estampes. Id.) 137
59.— — — *El Mercado de la antigua Ciudadela* (Montevideo).—(Lito. Cabinet d'Estampes). 139
60.— — — *Ruinas de la Iglesia de San Miguel.* —Misiones del Paraguay. Lito. Id.) 140

Páginas

61.—D'Hastrel (Adolphe).—*El General Urquiza, vencedor de Caseros.*—(Lito. Cabinet d'Estampes) (Fuera del texto). 141

62.—*Estanciero, Gaucho propietario.*—Comte, del. D'Hastrel, lito. (Cabinet d'Estampes). 143

63.—Rugendas (Johan M.).—*Batalla de Maipo.*—(Oleo. Biblioteca de Santiago de Chile). 146

64.— — — *Retrato de Misia Mariquita Sánchez de Mendeville.*—(Oleo. Museo H. Nacional). 147

65.—Barry (François P. B.).—*Combate de Obligado.*—(Aguafuerte de J. M. Chavanne.—Calcografía del Louvre). 149

66.— — — *Ataque y toma de las baterias de Punta Obligado.*—(Idem, id.) 149

67.—Pueyrredón (Prilidiano P.).—*Gaucho desmontado dejando beber al caballo.*—(Oleo. Prop. de la Sra. Elvira Soto de Castro). 151

68.— — — *General Don Juan Martín Pueyrredón.*—(Dibujo al lápiz. Colec. Augusto Belin Sarmiento). 153

69.— — — *Retrato de Manuelita Rozas.*—(Oleo. Museo H. Nacional). 155

70.— — — *Auto retrato.*—(Oleo. Museo Histórico de la provincia de Buenos Aires.—(Luján) 156

71.—Charton (Ernest).—*El velorio del angelito.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 159

72.—*Retrato de Ernest Charton.* 160

73.—Carlsen (Rudolf Julius).—*Retrato del Coronel Don Pedro Ramos.*—(Oleo. Museo H. Nacional). 163

74.—Le Beaud (Edmond).—*Soldado de Rozas.*—(Pluma y aguada Museo N. de Bellas Artes). 164

75.—Grashof (Otto).—*La doma, en tiempo de Rozas.*—(Colec. Alejo González Garaño). 165

76.—Uhl (Carlos W.).—*Retrato del General Gregorio Araoz de Lamadrid.*—(Oleo. Museo H. Nacional). 167

77.—*Retrato de Ignazio Manzoni.* 171

78.—Manzoni (Ignazio).—*General Bartolomé Mitre (en 1867).*—(Oleo. Museo Mitre). 173

79.— — — *El bebedor.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 174

Páginas
80.—Manzoni (Ignazio).—*Víspera de Crucifixión.*—(Oleo. Prop. de Don Santiago Canale). 176
81.—Pallière (Jean L.).—*La pisadora de maíz.*—(Acuarela. Fuera del texto). 183
82.— — — *El nido en la Pampa.*—(Lito. Colec. Alejo González Garaño). 187
83.— — — *La familia.*—(Lito. Colec. Alejo González Garaño). 188
84.— — — *La porteña en el templo.*—(Lito. Colec. Alejo González Garaño). 189
85.— — — *El corral.*—(Colec. Alejo González Garaño). 190
86.— — — *Bajo el alero.*—(Acuarela). 192
87.— — — *Paisanos acudiendo a una riña de gallos.*—(Oleo. Prop. de Madame Naudin). 193
88.— — — *Centinela de Urquiza.*—(Prop. de Madame Naudin). 194
89.—*Retrato de Jean Léon Pallière en Buenos Aires.* 195
90.—Pallière (Jean L.) y Sheridan (Enrique).—*Tropa de carretas en la Pampa.*—(Lito. Colec. Alejo González Garaño.) (Fuera del texto). 197
91.—Sheridan (Enrique).—*Vista de Buenos Aires desde el Sud.*—(Lito. Museo H. Nacional). 200
92.— — — *Las carreras en Belgrano.*—(Lito. Museo H. Nacional). 201
93.—Stuz.—*Baile en un rancho: El gato.*—(Colec. Alejo González Garaño). 204
94.—Boneo (Martín L.).—*El candombe en 1838.* 207
95.—Daumas (Louis Joseph).—*Estatua ecuestre del General San Martín.*—(Bronce. Buenos Aires). 211
96.—Santa Coloma (Manuel de).—*Caballista andaluz.*—(Bronce. Museo de Bordeaux). 214
97.— — — y Carrier-Belleuse (A.).—*Estatua ecuestre del General Belgrano.*—(Bronce. Buenos Aires). 215
98.—*Retrato de José Aguyari.* 221
99.—Aguyari (José).—*Un rancho en el campo.*—(Lito. Colec. Alejo González Garaño). 223
100.— — — *Jugando a la taba.*—(Acuarela. Museo Isaac Fernández Blanco.—B. A.) 224
101.—Belin Sarmiento (Eugenia).—*Retrato de Sarmiento.*—(Oleo. Colec. Augusto Belin Sarmiento). 228
102.—Paris (Alfred).—*A través de la Pampa.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 232

Páginas

103.—Carrier-Belleuse (Albert).—*Mausoleo del Libertador Don José de San Martín.*—(Mármol y bronce. Catedral de Buenos Aires) (Fuera del texto). 247

104.—Sívori (Eduardo).—*Tropa de carretas en la Pampa.*—(Agua-fuerte). 251

105.—Agrelo (Emilio C.).—*Los ombúes.*—(Agua-fuerte). 252

106.—Bosco (Alfonso).—*Honos alit artes.*—(Agua-fuerte). 253

107.—Doré (Gustave).—*Alegoría de la Paz.*—(Cartón al agua tinta, para un Escudo de plata repujada).—(Museo N. de Bellas Artes). 257

108.—Della Valle (Angel).—*La vuelta del malón.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes.) (Fuera del texto). 265

109.— — — *El incendio en la Pampa.*—(Oleo). 267

110.—Cafferata (Francisco).—*El esclavo.*—(Bronce. Paseo Colón. —B. A.) 270

111.—Giúdici (Reynaldo).—*La comida de los pobres.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 272

112.—Ballerini (Augusto).—*La virgen de Luján.*—(Dibujo a pluma de su cuadro al óleo). 278

113.— — — *El paso de los Andes por el ejército de San Martín.*—(Oleo. Museo H. Nacional). 280

114.— — — *La muerte del payador.*—(Oleo. Museo H. Nacional). 281

115.—*Retrato de Julio Fernández Villanueva,* por Emilio Caraffa. —(Oleo. Museo H. Nacional). 287

116.—Fernández Villanueva (Julio).—*Batalla de Maipo.*—(Oleo. Museo H. Nacional). 288

117.— — — *Combate de San Lorenzo.*—(Oleo). 289

118.—Schiaffino (Eduardo).—*Reposo.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 292

119.—Roll (Alfred).—*La Agricultura.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 295

120.—Cormon (Fernand).—*La Astronomía.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 296

121.—Merson (Luc Olivier).—*La Física.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 297

122.—Lefebvre (Jules).—*La Escultura.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 298

123.—Schiaffino (Eduardo).—*Margot.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 301

124.—*Retrato de Don Adriano E. Rossi.* 304

Páginas
125.—*Retrato de Carlos Guido Spano.* 308
126.—*Retrato del General Lucio V. Mansilla.* 314
127.—*Retrato de Rubén Darío,* por E. Schiaffino.—(Dibujo al carbón para *Los Raros*). 317
128. *El Jurado de Pintura y Escultura del Ateneo.* 320
129.—Roslin (Alexander).—*Retrato de señora.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 326
130.—Goya (Francisco de).—*Retrato de Don Antonio Porcel.*—(Oleo. Galería del Jockey-Club.—B. A.) 330
131.—Meissonier (Ernest).—*Maréchal Ney.*—(Dibujo al carbón. Colec. José Prudencio de Guerrico). 331
132.— — — *Les rétameurs.*—(Aguada. Museo. N. de Bellas Artes). 333
133.—Roll (Alfred).—*Femme et taureau.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes.) (Fuera del texto). 335
134.— — — *Retrato de Alexandre Dumas (Fils).*—Pastel. Museo N. de Bellas Artes). 338
135.—Degas (Edgar).—*Arlequin danse.*—(Pastel. Museo N. de Bellas Artes.) (Fuera del texto). 339
136.—Fragonard (Honoré).—*Le sacrifice de la Rose.*—(Oleo. Colec. del Senador M. Eugène Mir, París). 343
137.—Bouguereau (William).—*El primer duelo.*—(Oleo. Prop. del Doctor Francisco Uriburu). 345
138.—Mendilaharzu (Graciano).—*La muerte de Pizarro.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 363
139.— — — *La vuelta al hogar.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 365
140.— — — *La cabeza del Bautista.*—(Oleo. Museo N. de Bellas Artes). 366
141.—*Retrato de Carlos Vega Belgrano.* 369
142. Malharro (Martín A.).—*El Corsario «La Argentina».*—(Oleo. Prop. del Doctor Julio A. Roca). 377
143.—Blanes (Juan Manuel).—*La conquista del desierto.*—(Oleo. Museo H. Nacional.) (Fuera del texto). 383
144.—Morel (Carlos).—*Baile criollo.*—(Lito). 386

ÍNDICE DE MATERIAS

Páginas

PREFACIO. IX

INTRODUCCIÓN: 1

- Antiguo Perú. 2
- Tihuanacu. 3
- Cuzco. 6
- México. 10
- **Época Colonial:** México. 17
- Cuzco y Lima. 20
- Ecuador. 24
- Colombia. 30
- Estados Unidos. 35
- Brasil. 37
- Venezuela. 39
- Cuba. 44
- Chile. 45

I.—**EL YERMO.** 53

- José el Misionero. 56
- Don Manuel Belgrano, Secretario del Consulado. 59
- Campone (Angelo). 61
- El Padre Castañeda. 62

II.—**LA INICIACIÓN.**—(Los precursores.).—Goulu (Jean Philippe.). 65

- Las litografías de Th. Géricault. 70
- Vidal (Emeric Essex), pintor etnógrafo. 74
- *El Retrato de Don Bernardino Rivadavia,* por Thomas Phillips, grabado por Ch. Turner. 77
- Iconografía de San Martín. La miniatura de T. Wheeler. 79
- Buenos Aires en 1823, por Adolphe d'Hastrel. 81

III.—**LOS PRECURSORES** (BAJO LA TIRANÍA.). 84

- Los caudillos. 85
- El ambiente bajo la tiranía. 87
- Las miniaturas y otros retratos de Jean Ph. Goulu. 90
- Pellegrini (Charles Henri), Retratista y costumbrista (1828-1845). 95
- Los peinetones de Don Mateo Masculino. 102

Páginas
García del Molino (Fernando).—Primer pintor argentino. 105
Iconografía de Don Juan Manuel Rozas. 107
Morel (Carlos).—Pintor y litógrafo, primer costumbrista nacional. 112
Lezica (Carlos). 117
San Arromán (Marcelino), 1839. 119
Descalzi (Gaetano), 1840.—La efigie oficial de Rozas. 120
Monvoisin (Raymond), 1841. 120
Don Juan Manuel en Palermo. 124
La porteña en la Iglesia. 130
D'Hastrel de Rivedoy (Adolphe). E. Francesa: 1839-1852. —Su *Album del Plata.* 132
El General Urquiza, vencedor de Caseros. 139
La Caricatura. 143
Rugendas (Johan Moritz).—E. Alemana, 1843-1845. 144
La versión francesa del combate naval de Obligado: 1845. 148
Pueyrredón (Prilidiano Paz) Argentino, 1847-70.—Pintor de costumbres nacionales y retratista. 150
Charton (Ernest).—E. Francesa, 1850-80.—*El velorio del angelito.* 157
Noël (L.).—E. Francesa, 1851. 161
Carlsen (Rudolf Julius).—E. Danesa, 1852. 162
Le Beaud (Edmond).—E. Francesa, 1852. 164
Grashof (Otto).—E. Alemana, 1853. 164
Uhl (Carlos W.).—1853. 166

IV.—**ARTISTAS DE ADOPCIÓN Y EMULACIÓN NATIVA.**—
Manzoni (Ignazio).—E. Italiana, 1853-80.—Decorador y humorista. 169
Camaña (Juan L.).—Argentino. 178
Verazzi (Baldassare).—E. Italiana, 1857. 180
Pallière (Jean Léon).—E. Francesa, 1858-70.—Pintor y litógrafo de costumbres argentinas. 181
Desmadryl.—E. Francesa, 1858. 196
Sheridan (Enrique).—Argentino, 1860-63. 196
Rawson (Franklin).—Argentino, 1860. 201
Demaria (Bernabé).—Argentino, 1860. 202
Stuz.—E. Alemana, 1860. 203
Baz (Ignacio).—Argentino, 1860. 205
Boneo (Martín L.).—Argentino, 1863, y los primeros becados de pintura en Europa. 205

V.—**LA ESTATUA ECUESTRE DE SAN MARTÍN** de Daumas (Louis Joseph).—E. Francesa, 1862. 210

VI.—**NOVARESE.**—E. Italiana, 1864. 213
Santa Coloma (Manuel de).—Argentino, 1864. 213

Páginas

Su colaboración con A. Carrier-Belleuse en la *Estatua ecuestre del General Belgrano.* 215

Chiama (Epaminonda).—E. Italiana, 1868-85. 216

Blanes (Juan Manuel).—Uruguayo, 1871-96. 217

Aguyari (José).—E. Italiana, 1871-85. 220

El Presidente Sarmiento y la enseñanza artistica, 1873. 226

Belin Sarmiento (Eugenia).—Argentina.—Los retratos de Sarmiento. 227

Pérez (Genaro).—Argentino. 229

Paris (Alfred).—E. Francesa, 1872-83.—Pintor y litógrafo de costumbres argentinas. 230

Romero (Francesco).—Italiano. 233

De Martino (Eduardo).—E. Italiana, 1875-89. 234

Salinas (Secundino).—Argentino, 1875-85, y la doma criolla. 235

VII.—**FUNDACIÓN DE LA SOCIEDAD ESTÍMULO DE BELLAS ARTES, 1876.** 238

La Escuela de Bellas Artes. 241

VIII.—**EL MAUSOLEO DEL LIBERTADOR JOSÉ DE SAN MARTÍN** (1878-80), de Carrier-Belleuse (Albert).—E. Francesa. 245

IX.—**LAS PRIMERAS AGUAS-FUERTES,** 1880.—E. Sívori y E. C. Agrelo. Argentinos. 250

Bosco (Alfonso).—E. Italiana, 1882-1900. 252

Lynch (Ventura R.).—Argentino, 1880. 253

X.—**UNA ALEGORÍA ARGENTINO-CHILENA,** de Gustave Doré, 1882.—E. Francesa, conmemorando el Tratado de Límites de 1881. 255

Pallejá (Miguel).—Uruguayo, 1883. 260

XI.—**LOS EDUCADORES.** 262

Della Valle (Angel).—Argentino, 1883. 263

Cafferata (Francisco).—Argentino, 1885. 268

Giúdici (Reynaldo).—Argentino, 1885. 271

Ballerini (Augusto).—Argentino, 1886.—Una audiencia pontificia. 274

XII.—**LA EXPOSICIÓN FRANCESA DE BELLAS ARTES EN EL JARDÍN FLORIDA, 1888.** 283

XIII.—Fernández Villanueva (Julio).—Argentino, 1889, y la pintura de batallas. 285

Schiaffino (Eduardo).—Argentino, 1889. 291

XIV.—**EL PABELLÓN ARGENTINO, 1889.**—Los paneles decorativos de Roll, Cormon, Merson, Besnard y Lefebvre. 294

Páginas

XV.—**LA PRIMERA EXPOSICIÓN COLECTIVA DE ARTISTAS ARGENTINOS, 1891.** 299

XVI.—**EL LEGADO ADRIANO E. ROSSI, 1893.** 303

XVII.—**FUNDACIÓN DEL ATENEO.** 306
Carlos Guido Spano. 309
Los Sábados de Rafael Obligado. 311
Lucio Vicente López. 312
Lucio V. Mansilla. 313
Rubén Darío. 316
La Primera Exposición del Ateneo, 15 de marzo de 1893, y la crítica periodística. 319

XVIII.—**LA EXPOSICIÓN ARTÍSTICA EN EL PALACIO HUME, 1893.**—Contribución de los primeros coleccionistas.—El diario *La Nación* presta al movimiento artistico el más liberal y resuelto apoyo. 324

XIX.—**EL INTENDENTE DON FEDERICO PINEDO PROYECTA EL MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES,** 1894.— 347
Triunfos de la rutina. 349

XX.—**El ATENEO EN 1894.**—Controversias.—(Rafael Obligado, Calixto Oyuela, E. Schiaffino). 352
Graciano Mendilaharzu.—Argentino, 1894. 360
La Exposición póstuma de G. Mendilaharzu. 362
Carlos Vega Belgrano, Presidente del Ateneo. 369
Dilettantismo. 370
La acción del Ateneo. 373
La 2ª Exposición Anual y la crítica periodística. 374
Malharro (Martin A.), en 1894. 377
El medio ambiente. 380

APÉNDICE.

I.—Las pinturas mexicanas del Museo de Buenos Aires. 389
II.—R. Monvoisin.—*La porteña en la Iglesia.*—(La propiedad material de la obra de arte y su limitación legal). 392
III.—La Exposición De Martino (1889). 396
IV.—La Exposición Artistica, 1891.—Pintores argentinos. (Carlos Gutiérrez.—*La Nación*). 398
V.—El fallo del Arbitro (Doctor Roque Sáenz Peña). 400
VI.—Salón (1894) (Roberto J. Payró.—*La Nación*). 402

ACABÓSE DE IMPRIMIR
EN LA CASA IMPRESORA
LE LIVRE LIBRE
PARÍS, 2 DE ENERO
1933

N
6630
.S4
f
v.1

DATE DUE			

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004